# HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

M. KRLEŽA

VI

ZAGREB

LB

MATICA HRVATSKA

HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

SVEZAK VI

»TIPOGRAFIJA« GRAFIČKO-NAKLADNI ZAVOD, ZAGREB

# HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

VI

MIROSLAV KRLEŽA

1953
MATICA HRVATSKA
ZAGREB

# PREDGOVOR »PODRAVSKIM MOTIVIMA« KRSTE HEGEDUŠIĆA

U SVEOPĆEM sumraku bogova ljepota je danas posljednja boginja, kojoj gasne njen metafizički dijadem. Sumnja u božansko podrijetlo tajanstvenog božanstva ljepote raste iz dana u dan, i ta suvremena dedivinacija posljednjih onostranih tajna i takozvanih nadzemaljskih nadahnuća (još polovicom devetnaestoga stoljeća otvoreno pitanje) u suvremenoj estetici postala je istinom tako jednostavnom kao Arhimedov poučak. Jučer, u romantici, ili prije toga, u gotici, pojmovi o ljepoti ili o vremenu nijesu bili empirijski, jer je ljepota bila tajnovita ogromna praslika sviju mračnih slutnja, i sve je zemaljske i materijalne pojave čovjek mogao eliminisati iz toga tajanstvenog pojma o ljepoti, a ona je ipak ostala da lebdi nad zemaljskim i nad posljednjim stvarima, nestvarna i neshvatljiva, kao kakva mutna skolastička rečenica nad otvorenim grobom. Ljepota je svijetlila kao polubožanska zamisao nad materijom i nije bila zemaljska, a istodobno bila je samo to; potitravajući kao mutna pojava nad ljudskim glavama, prividno beskrajna kao božanski prapojam, ljepota je grizla mozgove ljudske svojim nejasnoćama kao nadzemaljska prikaza; teška i opasna, upravo pustolovna bijahu poniranja u magle nejasnih stvaralačkih zanosa, u kojima se naslućivala tvrdoglava stvarnost i neobična logika krvavih, čovjeka nedostojnih stanja, iz kojih se je umjetnik u čovjeku spasavao u djetinjasto nadstvarna ostaklenja ljepote, bespredmetna, kao što su u stvarnosti bespredmetni svjetovi dječjih igračaka. Tim su dilemama otrovani životopisi svih umjetnika sviju epoha, a kroz sve zemljovide umjetničkih mozgova protječu srebrne vode i zvone stakleni vodoskoci ljepotâ, kao muzika posljednjih prekogrobnih laži, i umjetnici putuju po svojim

slikovnicama sa crvenim jedrima, nošeni još i danas vjetrom te tajanstvene sugestije, o kojoj se u knjigama čarobnjaka i zvjezdoznanaca poezije piše, da je doprhnula k nama s »one strane«.

Evo, kakav je, na primjer, taj vrhunaravni svijet »onostrane ljepote« fra Giovannija da Fiesole, zvanog Angelico: taj izblijedjeli kobalt plašteva, taj skupocjeni grimiz s plavokosim talasima raščešljanih djevičanskih glava, taj požar dragulja na dalmatikama, taj porculan bljedolikih dječaka, sve je to bio san, obasjan zlatom anđeoskog (doista) predvečerja u sjeni Bogorodice. U fra Angelicovoj legendi svetoga Dominika sve su mogućnosti otvorene, kao u nadstvarnom snu: tu sveci udaraju glavom od očaja o zidove od ružičastog mramora, i dok bogougodnici nose goruće, krvave zvijezde nad glavom, papa sniva u svom sitom miru, sa zlatnom tijarom na glavi. Beskrajno su dugi ti dominikanski samostanski hodnici s lukovima kamenim i crvenim zavjesama i zavjetnim škrinjama, i taj kozmos grimiznih kardinala, to golubinje nebo Rima, taj sveti okvir samostana, sve to cvate za sebe u ništavilu, kao zatvoren, voštan, neshvatljiv cvijet. A sve su mogućnosti otvorene, kao u nedočitanoj lirskoj pjesmi: mogu se na dnu hodnika zapaliti zlatna kandila, anđeo gospodnji može nas dotaknuti svojim snježnim krilom, može nam se objaviti božanska istina i svetokrug planuti nad našom griješnom glavom, kao znamen nebeski, može nam zaklano tijelo prsnuti u potoku i mlazu krvoskoka, mogu nas (kad umremo) pokriti žuto-crveno ispruganom svilenom tkaninom, kardinali mogu plakati nad našom jalovom smrću, i Kristovo Veličanstvo još može da nam lično uruči crvenu starostavnu knjigu, i nas još mogu pozvati u goste kod trpeze gospodnje! U crno-bijeloj dominikanskoj halji mi ćemo sjesti uz svetoga Dominika za stol božji kod bijelog (kao mrtvačka ponjava) prozirnog stolnjaka, dva će anđela u posve tamnomodroj tunici dijeliti pričesne hljebove, a smrt će naša biti ugodna, kao uzdah umornog isposnika na tvrdoj slamnjači: konačno posmrtno smirenje u samostanu, kad pada suton. Evo, stigli su bosonozi anđeli, dragi dječaci, došli su po vosak zemaljskog tijela svetoga Dominika i već se dižu s njim i s nama u vedrine nebeske: crveni



krovovi rimski ostaju pod našim nogama, bijele stijene grada rumene se u predvečerje kao daleki kamenolomi, šumi lepet golubinjih krila nad našom umornom glavom i tvoji hladni prsti, Gospodine, kao kamfor... dotiču se našega griješnog tijela... mi smo otputovali na »onu stranu« i otresli pepeo svega, što je ostalo zemaljsko na potplatima naših dominikanskih sandala...

Pobožna priviđenja ovog abnormalno nadarenog fratra, ta oduhovljena platna genijalnog mu kista, njegove fratarski iskrene i bogu predane slikarske molitve, naslikane takvom sugestivnom snagom, kakvom se svome bogu prije njega nije molio još nijedan crkveni slikar, to jedinstveno fra Angelicovo djelo, da li je ono doista plod »onostrane« Inspiracije i ne nosi li i ono sve najtipičnije oznake svakodnevnih, posve zemaljskih uzbuđenja? Kada fra Angelico prikazuje mučeničku smrt svetoga Kuzme i svetoga Damjana (na primjer), to umorstvo pred tvrđavnim zidom prikazano je perverznom objektivnom hladnoćom bezlične fotografske leće, događaj, kakve nam danas donose ilustrovani listovi kao scenu iz suvremene kitajske pobune: više Krafft-Ebing nego crkvena dogma i patetično uzveličavanje martirija. Ta su primitivna fratarska navještenja puna samobluda, i sve te okrečene samostanske samice s drvenim tavanima, ti snovi o biskupskim mitrama i fantazije o posljednjem nebeskom smirenju povezani su na tjelesno i ljudsko i od tog tjelesnog i ljudskog neodvojivi, a bez tog zemaljskog značenja neshvatljivi. Bog je nad tim slikarskim, o tjelesno povezanim stvarnostima neka vrsta dekadentnog štimunga, a često i nezdrave, nagnjile erotike, koja se u putenosti najglasnijih vatikanskih slikara često raspaljuje do razvrata i bezbožnog bluda (u crkvenom smislu). Botticellijevi blijedozelenkasti sutoni s tamnosmeđim krošnjama, narančastocrvena upaljena sukna Ghirlandajovih djevojačkih sukanja, Caravaggiov plač nad smrću matere božje (ona krvavocrvena mračna zavjesa, što u gustim naborima draperije pada nad tamnim, gotovo beznadnim događajem smrti kao takve), sve te blijedozelenkaste rasvjete starinskih slika, damastnožuti talas plašteva s breskvinim prelijevom golog ženskog mesa na majčinim grudima, te ta-

janstvene ljepote već vjekovima govore o raznolikosti zemaljskog zbivanja na ovoj tamnoj lopti, što je zovemo zemljom. Od egipatskog granita do antičkog porfira i do bijelog helenskog, sredozemnomorskog mramora stotine hiljada kipova govori nam i ponavlja stare i poznate zemaljske istine, da je sve već jedamput bilo, da se pojave i pojmovi zatvaraju kao zatvoreni krugovi, da su stvaraoci nošeni životnom snagom kao ljuske i da se umjetnici uzbuđuju u svojim ličnim bespomoćnostima, govoreći nam kao živi grobovi, da kroz ljude protječu životne snage po dubokim i mudrim zemaljskim zakonima, koji djeluju kroz nas i prodiru kroz naše meso i kroz naše ideje kao trake sunčane kroz biljke i kroz životinje. Kao na starim mramornim feničkim planetarijima, sve je već jedamput prije nas davno bilo: i škorpioni i rakovi i zmije i mržnje i ljubavi i strasti i žene i smrti! Ratovali su ljudi i lomile se kosti u bezbrojnim bitkama, a poslije glasnih pobjeda zavijali su psi za gospodarima i udovice za junacima. Dizali su se mramorni slavoluci s nametljivim natpisima, i bogatstva su preuzetno zveketala mačevima i zlatnim zdjelama, a onda je sve pojela gusta magla gluhonijemih vjekova. Barbarski, nepismeni vladari, u dugim hiperborejskim i skitskim i galskim gaćama, s vezanim svitnjacima, rutavi kao bivoli, škrgutali su zubima, a danas bezglavi, u liku kamenog torza, stoje po praznim trijemovima, a verige od pozlaćene bronce svjetlucaju im na granitnom zglobu. Kupali su se tirani i carevi u mramornim kacama, njegovali su svoje mirišljivo patricijsko tijelo, lovili su veprove i leoparde, a danas nas iz njihovih kipova promatra mir prolaznosti: slijepa šutnja nadgrobnih spomenika, hladna i antipatična kao krepana riba. Nubijski lavovi od zelenog bazalta loptaju se žutim mramornim kuglama kao živi, smješkaju se koketno drapirane žene u svilenim tkaninama, zaklani bikovi na postoljima napuklih žrtvenika, ljubavni koloplet gologa ljudskog mesa po sarkofazima, sve su to surove i strašne zemaljske ljepote koje traju vjekovima. Klanje volova i klanje uopće, lubanje konjske i ovnujske po žrtvenicima, neprekinuta ljepota u vjekovnom trajanju tajne gologa ženskog tijela (danas kao i prije sedam hiljada godina), bitke i krvološtva, savršenstvo mišićavog ljudskog tkiva, sve to, što se je dogodilo prije nas kao »lijepo«, dogodilo se je na zemlji i nema drugog smisla, nego što može imati nešto, što je tjelesno i zemaljsko, »danas i ovdje«. Tajna i smisao ljepote jeste u tome, što ona može naša »današnja« i »ovdašnja« uzbuđenja pronijeti kroz vjekove da potraju u »sjutrašnjim« i »tamošnjim« stanjima jednako intenzivno, kao što su trajala danas. Egipatske gospođe i njine frizure, uljem zalizane i zlatnijem makazicama iskovrčane, taj kozmetički svijet ugljenom nagaravljenih obrva i gustih ženskih pletenica, namazanih pomadom, traje još i danas jednako intenzivno na egipatskim kipovima, kada nijednoj toj dami ni frizeru ni kozmetičkom salonu nema više traga ni glasa; i — danas — kada je čitav taj pradavni Egipat istrunuo kao gnjila mumija, ove nas velegradske egipatske nafrizirane kokete promatraju, kao što ih je kipar primijetio onoga dana, kada je — nadahnut bizarnom neobičnošću tih frizura — osjetio potrebu da ih zaustavi svojom vještinom. Ljepote, dakle, traju vjekovima, i u ljepotama odražava se kroz vjekove ljudsko i zemaljsko u nama i tendencija tog ljudskog u nama, da se nadživi u odrazima samoga sebe, da se potvrdi preko groba, da se opre zakonima nestajanja u vremenu i u smrti. Prelijevajući se uznemirenim prelijevima tkanine ili plohe od bronce, od mramora ili od drva, te životne ljepote, kao riječi zaustavljene u knjigama i na nadgrobnim natpisima, pronose kroz vjekove tragove ljudskih ruku i jalovih ljudskih napora, da se to »vječno ljudsko u nama« ili »još uvijek suviše ljudsko u nama« zaustavi u vremenu. Tajanstvena i na prvi pogled nejasna magija ljepote i umjetničkog stvaranja zamišljiva je samo u vremenu, i njeno je glavno i osnovno nadahnuće od početka: strah svega što živi pred nestankom u vremenskoj prolaznosti. Da nema u nama ljudske svijesti o smrti, ne bi bilo ni umjetnosti, a zašto se čovjek boji smrti, to je pitanje isto tako ljudsko kao i to, zašto čovjek zapravo živi.

Pračovjek, ljudožder još i kosmat kao gorila, prestao je biti majmunom u altamirskoj diluvijalnoj spilji, zaustavivši vrijeme na stijeni, kada je prvi put otisnuo svoju, od ljudske krvi još masnu ruku o kamen svog zvjerskog zaklona. Od

tog slučajnog (po svoj prilici) krvavog otiska do toga, da tu krvavu daktiloskopiju ponovi smolom ili čađom (materijalom solidnijim od ljudske krvi), razmak nije mnogo veći, no što je od bilo kakvog ljudskog izuma do otkrića. Kada je čovjek pomislio, da je zemlja lopta, nije mu bilo više teško otkriti kontinente. Od Galvanijeve žabe do radiokoncerta razmak je mnogo manji, no što to na prvi pogled izgleda, a i Michelangelo nije na sikstinskim zidovima ostavio drugo nego ljudske tragove, kao i onaj Cromagnard, gorila, u altamirskoj spilji svoju krvavu, zvjersku, ljudoždersku ruku. Zaustavivši tako odraz nečega svoga, tjelesnog na kamenu, prenijevši prolaznu sliku svoje krvave ruke na stijenu, otkrivši zakon usporavanja najsvakodnevnije prolaznosti, ostvarivši stvaralački po prvi put jedan događaj, odlijepivši od sebe jedan svoj oblik i pretočivši ga u trajniji i neprolazniji materijal, čovjek je postao umjetnik, a prestao biti gorila. U taj se je momenat iz krvave ruke čovjekove rodila likovna umjetnost, a s likovnom umjetnošću sve nabožne magle strave i groze, želja i iluzija. Kao onaj krvavi gorila, što je sanjao po južnoevropskim spiljama o sretnom lovu, o debelim bizonima i o masnim veprovima, sve životinje sanjaju o bogatom plijenu, i lavu je (po svoj prilici) najmiliji simbol i idealna slika: pregrižen grkljan mlade gazele iz koje lopti krv. Svi kurjaci sanjaju o mesu, a da se sni oblikuju po našim unutarnjim težnjama, to su već znali i egipatski sanovnici, a ne samo Freud. Tendencija u umjetnosti stara je kao i umjetnost sama, a veliki likovni san kršćanskog slikarstva o prekogrobnom razračunavanju pred neshvatljivim božjim tribunalom posljednjega suda nastao je od jalove iluzije roba, da će zajedno s patricijem stajati gol na božjoj vagi. Od religioznog straha pred takozvanim »veličanstvom prirode« do dekadentne, ateističke slike o svijetu čovjek se giba još uvijek kao strah i trepet životinja slabijih od sebe, i pišući danas lirske pjesme o tihim životima, čovjek još uvijek jede ribe, krave, svinje, srne, kokoši i razne druge životinje, a ti su animalni motivi neobično draga tema našeg još uvijek suvremenog slikarstva. Od altamirske spilje do svojih poznatih junaštava između Četrnaeste i Osamnaeste (1914—1918) čovjek je još uvijek



lovac i ratnik, a umjetnost, koju pronosi kroz ove mračne vjekove, neprekidno je krvavo i žalosno ogledalo bitaka, rasparanih utroba, odsječenih glava i mesarskih klaonica: od Homera do Stendhala patos gologa noža stoji u prvome planu književne i likovne historije. U altamirskoj, ljudožderskoj spilji rodila se umjetnost kao otisak krvave ljudske ruke, i kao što je od prve (ljudskom rukom) naložene vatre do Ptolomeja i Kopernika samo jedan niz jasnih i logičnih posljedica, tako isto od te altamirske ruke do svih likovnih genija antike i gotike i renesanse ima samo jedna nit, koja traje od Egipta do pariskog suvremenog nadrealizma: vječno ljudsko zaustavlja se u vremenu pomoću otisaka i kopija u tvarima trajnijim od ljudskog mesa. A to ljudsko u nama još je uvijek krvavo od utrobe naših bližnjih, koje ubijamo po svom životinjskom nagonu, i od toplih crijeva slabijih životinja, kojima se hranimo kao pravi ljudožderi i lovci: Cromagnardi i Zapadnjaci, Kanibali i civilizirani Evropljani, gospodari strojeva i oklopnjača i otrovnih plinova, artisti i ratnici, u jednu riječ, koji u glavi nose gitare Pabla Picassoa. Umjetnost nije, dakle, nad stvarima, i motivi s »one strane« i »odozgo« u umjetnosti nastali su na zemlji, o zemlju su povezani isto tako, kao što i ljepote (koje vjekovima traju) nose ljudske oznake teških, mračnih, krvavih stanja, kroz koja se čovjek probija od Krapine do Sikstine.

Granitna Izida doji svoga sina nad egipatskim grobovima i ima pasju glavu, a riđovke sikću u bujnoj semitskoj, kovrčavoj kosi; od te gole, božanske, egipatske Crnice do kakve firentinske blondine, koja kao božja mati doji na renesansnom platnu svog kraljevskog princa, prohujali su vjekovi, ali je kroz vjekove ostao zaustavljen jedan te isti vječno ljudski motiv: »vječno ljudska« ili »suviše još ljudska« ljepota gole ženske dojke, što hrani nova pokoljenja malih dvonožnih sisavaca, koji sišu slijepo i požudno kao svi slijepi novorođeni sisavci u ogromnoj i mračnoj prirodi.

Ideologije, vjerski pogledi, misaoni sistemi, uvjerenja, načini vjerovanja i sanjarenja, mode i pomodni trikovi, šeme i razmimoilaženja u primjeni rukotvornih metoda, načini stvaranja, pitanja ukusa, umjetničkih smjerova i programa,

sve se te kakvoće i količine isprepleću kroz vjekove (po zakonima raznih stanja, sredina, razvoja, gibanja i odnosa), ali sve je to talasanje ovisno od životne prapodloge, kao što su i facetiranja materijalnih ploha ovisna od same tvari, na čijoj se površini nalaze: jedina stvarnost podataka, koji se kroz stvaralački proces pretvaraju u umjetnine, jedina podloga i pratvar tih sirovina, kojima se ljudska umjetnost vjekovima hrani, to je stvarnost ljudskog vlastitog života, stvarnost, koja traje preko nas i kroz nas, koja ne će da utrne zajedno s nama, koja teži da nas nadživi te, pokoravajući se očito prirodi, slijepo provaljuje iz nas u jakim uzbuđenjima, što ih ljudi konvencionalno zovu ljepotom.

Zaustaviti se pred kipom nepoznatog, mladog rimskog vladara s bijelom mramornom glavom i kovrčavom porfirnom kosom, na zelenom bazaltu, s porfirnim ogrtačem i naramenicama od oklopa (što su isprugane svijetlocrvenim žilicama najskupocjenijeg kartaškog mramora), stajati pred spomenikom takvog davno već mrtvog cara, koji je zapovijedao svojim konjaničkim legijama sto i osamdeset godina poslije rođenja Kristova, a čelo mu je provalnički nisko, vodoravno navorano, kosa bujna, četinjava kao u dikobraza, neobrijan je i škiljav, antipatičan, a muški mu znak visi antički nehajno (te po svoj prilici da u ovaj momenat ne misli ništa i ako misli, jedina su mu briga panonske sumporne toplice da izliječi svoju kostobolju), stajati pred takvim polugolim rimskim kipom, znači izgubiti se pred neshvatljivim pitanjem: a kakav, zapravo, smisao ima naše trajanje u vremenu i u prostoru?

Leprša naša jadna misao kao vrabac nad ruševinama piramida i sredozemnomorskih građevina, i ta »suviše ljudska« misao, koja se javlja u čovjeku nad tuđim grobovima, taj strah, da i nas čekaju grobovi, ta slika o jalovoj prolaznosti subjekta u protjecanju vremena jedna je od glavnih inspiracija umjetnosti i nepresušno vrelo ljepote vjekovima. Da su ljudske lubanje simboli prolaznosti, taj otrcani crkveni motiv traje od helenskih glinenih lonaca do rimskih katakomba, od romanike do Hamleta i do romantike, od Dürera do Callota i Rethela i do svih banalnih mrtvačkih plesova po vazama, freskama, kalendarima, fašnicima i barikadama, a trajat će, po svoj prilici, tako dugo, dok jednima bude suđeno da pokapaju druge ili da, prekapajući grobove svojih bližnjih, otkrivaju te biblijske simbole prolaznosti, taštine i jalovosti svega, što je u ljudima još uvijek i suviše ljudsko, a traje, nažalost, vjekovima.



Tkanine, pečati, pokućstvo i crkvena klecala sredovječnih silnika puni su oklopa, oružja, vrčeva, orlova, veprova, svinjetine, mesa uopće i zdjela punih jestvina, kao da je život gozba koja traje ili bogom blagoslovljen lov koji ne će prestati nikada; oko velikih imena u krvavoj evropskoj prošlosti grme bubnjevi, udaraju trube, vijore se zastave: patetični motivi na slikarskim platnima velikih majstora, koji su bili dvorjanici, ulizice i lažljivci, laskajući svome tiraninu za koru hljeba, za dva cekina ili za naročitu čast te su smjeli biti pripušteni pred Filipe i Alfonze i Isabelle, te im je bilo dopušteno da poljube rub hermelinom opšivenog madridskog kraljevskog skuta. U Tiepolima i Tintorettima i Velázquezima ima mnogo banalnog prizvuka Smerdjakovljeve gitare i smerdjakovštine, a to pasje micanje repom i lizanje ruke koja nas hrani još je uvijek i suviše ljudski motiv, koji u umjetnosti traje vjekovima. Nije naša briga da odredimo, kako će izgledati umjetnost u budućnosti, ali da je do dana današnjega krvava i životinjski surova, to je izvan sumnje.

Kada sveti Augustin govori o smrti svoje majke, to je dobra, topla i intimna lirika, isto tako dobra, kao Li-Tai-Po kada gleda vino kako blista u staklu, promatrajući mjesec, gdje izlazi nad smeđim bokom gorskim. Wilde u sumraku Readinga ili Rimbaud, opisujući proždrljivost crkvenih muha, koje se hrane voskom oltarskih voštanica, dobri su lirici, ali svi ti motivi moralnoga čišćenja po zatvorima, bezbožnjačke vidovitosti, pijanstva na mjesečini ili majčine smrti motivi su ljudski i puni isključivo još uvijek i suviše ljudskog, još uvijek i suviše životinjskog smisla ljudskog života. Ne znam, kako će biti u Cosmopolisu, ali dok čovjek bude pupkovinom vezan o tijelo svoje majke, to će ga kidanje te tjelesne veze parati svetoaugustinski, a mjesečina staroga Li-Tai-Poa ostat će lirskim uzbuđenjem i u drugačijim civilizacijama, nego što je ova naša gangsterska, koja stoji u znaku Grete Garbo. Pas zavija od melankolije na mjesečini, a Jesenjinu je mjesec

mlad Kirgiz, koji se na svojim taljigama kotrlja po beskrajnom zelenom nebosklonu sibirske stepe. Oscaru Wildeu mjesec je flaubertovska i biblijska metafora, Hermanu Bangu naprahan Pierrot, Goyi krvav kao đavolski pečat, a za harkovsku liniju mjesečina je književno bespredmetna i treba je skinuti s dnevnoga reda. Dobro! Sve su to otvorena pitanja, no pokraj svega toga jedno je izvan sumnje: postoje podaci o stanju još uvijek i suviše bijednih i suviše primitivnih životnih motiva, koji se uslijed nervoznih doživljaja pretvaraju u uzbuđenja, a snaga tih uzbuđenja (potencijal tih emocija) nije isključivo razumne prirode. Više iz primozga, više — još uvijek — iz utrobe, iz crijeva, ponajviše iz skrivenih tjelesnih pobuda, mutnih strasti i sebeljubivo nečistih nagona, protu-razložno i prkosno, često elementarno kao bolest, javljaju se umjetnička nadahnuća, nastajući neobrazloženo, po prirodnim zakonima, često kapriciozno i savršeno protuslovno, kao što je priroda sama, preobilna u svojim neobrazloženostima i hirovitom isprepletavanju zdravog i bolesnog, jakog i slabog, trajnog i prolaznog. Fenomen Dante znači najviši uspon i najjaču napetost talijanskog jezičnog napona, koji sedam stotina godina stoji fasciniran tim blijedim Firentincem što je nestao netragom, te mu nitko ni lika nije upamtio. Za Goethea mislili su Nijemci da znači svitanje, a pokazalo se je, da je Goethe bio kasno poslijepodne njemačke knjige, dok se, na primjer, »Mati« od Gorkoga, napisana u depresiji poraza poslije devet stotina pete i šeste, smatra najboljim ruskim revolucionarnim (socijalnotendencioznim) književnim djelom do danas.

Kao među zvijerima, i među ljudima jedina je mjera snaga, a upravo taj posve naivni kult snage dominira ljudskim ljepotama od početka. Vidi se u umjetnosti, da se ljudi vole klanjati jačemu, i tako kleče jedni pred drugima vjekovima, a prilično su nehajni spram smrti svoga bližnjega, pogotovo, ako im to donosi koristi. Ljudima dobro i ugodno mirišu ljudska trupla, oni vole taj gnjilež, u njemu žive vjekovima, i ako bi se likovnim umjetnostima uopće mogla dati definicija nekog višeg kulta, bio bi to kult ubojica i umorstava. Dobre dvije trećine svima nama poznatih slika nisu drugo nego obično uzveličavanje moralnog, ratnog, pravnog, spolnog ili grabežnog umorstva. Umorstva su najsvetiji simboli ljudskih religija, a na svim platnima evropskog slikarstva žubore potoci ljudske krvi: ljudi se na zapadnoevropskim slikama pale, peku se međusobno živi, nabijaju se na zubate točkove, sijeku sebi glave, pile svoje vlastite, ljudske kosti, kuhaju se u vrelom ulju, njišu se na vješalima, a nad ljudskim gradovima kao nad stratištima lete simboli pakla: sove i šišmiši. Ako postoji sinteza svega ljudskog u umjetnosti, koju je čovjek uspio izraziti adekvatnim simbolom, to je lik samoga đavla kao takvog (H. Bosch, Brueghel, L. Cranach, Goya). Promatrajući sebe vjekovima, čovjek se je konačno objektivirao u sotoni, i umjetnost nam često izgleda paklenom izmišljotinom u čađavom podzemlju evropske stvarnosti, koja traje od antičkog Rima do Laterana. Jer samo u paklu mogla je pasti na pamet nečastivom ta infernalna zamisao, da gravira verige i mučila sitnocizeljerskom tehnikom, da na žlice, kojima će lijevati olovo u grkljan svoga bližnjega, ureže simbole ljubavi, nade i vjere. Renesansni talijanski topovi uzorci su fantastičnih ljepota radosti i preobilja na svojim ubojnim cijevima, a osim umorstva, ideal, koji se kao suviše ljudski potvrđuje kroz vjekove, jeste neprikriven kult snage crijeva i ljubavi. Imati što punija crijeva i što zasićeniju ljubav, to su slike, za kojima čeznu vjekovi od rimskih proždrljivaca i sibarita do Brueghelove »Šlarafije« i do holandijskih štillebena. Strojevi, plugovi i tegleće blago u službi su jačega od egipatskih faraona do lordova, a umjetnost kao sluškinja služi po crkvama i dvorovima stoljećima jednako ustrajno i jednako ropski. Velika gospoda primaju poklisare perzijske i poslanike pobijeđenih država na noćnim loncima, koji su se u marijaterezijanskom Beču zvali *»topferl«*, a u Versaillesu Sunčanoga Ljudevita *»chaise percée«;* oko te nepristojne versailleske stolice stajale su u krugu falange plaćenih bubnjara, pera, kistova, truba, prigodničara i pjesnika-dvorjanika i tako su nastajale apoteoze na platnima, patetične kronike, legende, ditirambi i himne u kamenu i u riječima. A da bi se majolika tog sunčanog lonca razlikovala od običnih plebejskih lonaca, ruka je umjetnička ukrasila taj dvorski porculan dekorativnim moti-

vima, a chef d'oeuvre toga probavnog prijestolja brokatni je antependij, remek-djelo francuskog veziva, što je ukrašivalo tu suviše ljudsku funkciju u čast i slavu suludog poniženja i samopljuvanja, što traje u ljudskoj umjetnosti prije Dostojevskoga već sedamdeset hiljada godina.

Ljepote, pa i najsavršenije, u likovnim oblastima tokom stoljeća, kao i one mračne psihološke gorčine, kroz koje se suvremeni čovjek u današnjoj evropskoj psihoanalitičkoj krizi probija do svoje katarze, nisu drugo nego postignuti životni intenziteti u pozitivnom ili u negativnom smislu. Ljepote su uzbuđenja, koja se rađaju od elementarnih ljudskih osjećajnih potresa, tjelesnih nemira i emocionalnih potencijala nad mračnom i ogromnom pojavom, koja probavlja samu sebe, kolje se, proždire se, pokapa se, diže se i gradi usprkos teži, diše kao plima i oseka, kuca kao srce, trudna je kao maternica, i tako se valja kroz stoljeća u bolovima i u užicima trajanja elementa životnog i životinjskog, što su ga blijedi dvonošci u posljednje vrijeme krstili ljudskim.

O ljepoti može se govoriti s lijeva i s desna, odozgo i odozdo, o ljepoti mogu se pisati (dosadne, uglavnom) knjige, kao što se pišu već stoljećima, a da se unatoč pokoljenjima i ogromnim knjižnicama nije reklo savršeno ništa više, nego što o sebi govori ljepota sama. Ljepota je bila nekoć davno faraonska i satrapskoasirska, kao što je u sedmom stoljeću poslije Krista postala biblijom nepismenih, duhom i tijelom siromašnih i bijednih: biblia pauperum. Od te podzemne, ilegalne, propagandističke ljepote po katakombama i sakrivenim bogomoljama kršćanska je ljepota ušla triumfalno u cezarski Rim i na sikstinskoj se stijeni pretvorila u golotinju olimpijsku. Od osmog stoljeća do Luthera, od ikonoboraca do naših dana likovnu ljepotu bacaju iz hrama gospodnjeg kao suvišnu i bespredmetnu, a današnji utilitaristi, kao Černiševski na primjer (koji tvrdi, da je kobasica važnija od Shakespearea), ne razlikuju se mnogo od ikonoklasta carigradske škole u osmom stoljeću. Ljepota je bila cehovska u srednjem vijeku, sluškinja božja u gotici, harfistica i komediograf u Versaillesu, a danas je reklama za industrijalnu robu ili propagandistički plakat u političkoklasnom ili re-



akcionarnom smislu. Od svih teorija o ljepoti najprozirnija je i najsmješnija idealistička teorija samoopravdanja ljepote kao takve: da postoji sama zbog sebe same, da je vječna i slobodna i nad svim stvarima, kao fantom koji je sam sebi svrhom. Malograđanski su dekadenti pod konac prošlog stoljeća uznastojali da neutralizuju pojam Ljepote, proglasivši je vječnom i izdigavši je nad bilo koju stvarnost, kao tajanstveno božanstvo od prozirnog egipatskog kalcita: zelenkasto, hladno žensko tijelo, zaogrnuto skupocjenom alabastrenom tkaninom, s očima od oniksa ili od hrizoprasa. Taj jednodimenzionalni prerafaelitski ukras ili alegorija Johna Keatsa, ta wildeovska, goblenska, zlatno protkana apstrakcija stajala je posred evropske barutane i klaonice kao uzvišen kip od slonove kosti, jedan od bezbrojnih metafizičkih monograma, kojima nas je bog zapečatio u znamen »našeg božanskog podrijetla« (Thomas Mann, Rabindranath Tagore, Ivan Meštrović) i poslao u grobnice i mrtvačke škrinje kao junake međunarodne epopeje, pretvorivši nas u idealističke šengajste i plave čarape i l'art-pour-l'artiste. To nakazno truplo estetske lutke, toga lažnog mannequina l'art-pour-l'artističke Ljepote silovao je dadaizam još u streljačkom jarku, a nadrealizam opalio je po tom akademskom fantomu nekoliko dobro nanišanjenih metaka iz parabeluma. Sva estetska anarhija naših dana prouzročena je više međunarodnom artiljerijom nego međunarodnim slikarstvima.

Već više od dvjesta godina javlja se u Evropi Razum, i kao sve, što se u životu odvija po jednom jedinom regulativu na liniji snage i otpora, tako i Razum pokazuje iz dana u dan sve jače naglašenu tendenciju da podredi sebi Ljepotu. Ljepota je već cijepljena Razumom i ima pet do sedam decenija, što leži u visokim groznicama od posljedica te sudbonosne racionalne injekcije. Ljepota, na smrt ranjavana u historiji, danas je pala u ruke estetskih krvnika i sva je prilika, da će je masakrirati na mučilima ili spaliti na lomači. Dok su estetski mistifikatori s desna tvrdili, da je ljepota »neutralna i uzvišena«, lijevi racionalisti tvrde (a naročito od tisuću osam stotina četrdeset i osme sve glasnije viču), da ljepota mora biti pučka, kao revolucionarna poskočnica, i da

ima smisla samo onda, ako je racionalno i po planu djelatna, kao gorljiva tricoteusa u jakobinskom smislu: ako se smije pod guillotinom, pravdajući se po sudnicama i na trgovima i igrajući carmagnolu na sve strane i u svim književnim smjerovima. I trećoreci svetog Franje Asiškoga misle, da se samo na procesijama, u redovničkom suknu mogu spoznati »prave ljepote i vječne istine«, a jakobinska estetika u tom pogledu ne razlikuje se od isusovačke: tu i tamo misli se, da su stihovi kao i topovi samo sredstvo.

Ljepote, dakle, svojataju (kao svoje vlastito sredstvo) od početka jače društvene snage i kao tegleću marvu uprežu ih u svoje kvadrige i plugove i kola, kako se već te crkve i ti dvorovi, cehovi i tvrđave, sindikati i banke miču i kotrljaju u maglama i u tminama zbivanja. Ljepote se stoljećima pretvaraju u programe, u zastave, u dogme, u stožere, u smjerove, u sekte i u vjerovanja, i ljudi se zmijskim otrovom ljepote isto tako truju, kao što se kolju pomoću torpeda i otrovnih plinova. Sve su estetike košnice pune trutova, i kao po razvaljenim mravinjacima i po estetikama gmilje sićušni mravlji mozgovi, kotrljajući slamčice i prteći se preopterećeni pitanjima iznad svoje neznatne mravlje snage. Vrveći odozgo i odozdo, s lijeva i s desna, s tendencijom da se maknu naprijed ili da se zaustave i vrate natrag, ovi estetski crvi izjeli su već mnogo estetskih trupla, što ih onda poznija pokoljenja pobožno ispiru na oltarima kao svetinje. U tom metežu ljepota, bez obzira na to što je jasno, kako nikome još nije uspjelo da otkrije u tome zbivanju bilo kakvu traku »božanske inspiracije«, jedno je sigurno i iskustvom ovjerovljeno: odozdo ili odozgo, s lijeva ili s desna, estetike se propovijedaju već stoljećima bez rezultata; propovijedati ljepote s katedre jalovo je, kao što je jalovo širiti ljubav spram bližnjega sa crkvenih govornica. Jedno i drugo vrši se već stoljećima bez ikakva uspjeha. Daleko je od Galileja do kakvog današnjeg malog gimnazijalca galilejca, kome je jasno da se zemlja vrti, isto tako kao što je daleko od Marxa do, recimo, šidskoga marksista Koraća. Jednina i množina. Dar i nenadarenost. U umjetnosti i u politici to su još uvijek suviše ljudska i suviše otvorena pitanja.



Stvarati umjetnički nadareno znači podavati se snažnim životnim nagonima, a pitanje stvaralačkog dara nije pitanje mozga ni razuma. Životne istinitosti otkrivaju se u uzbuđenjima, koja nijesu isključivo razumne prirode, a umjetničke istine naviru više iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajna, vrlo često iz nečistih nagona i suludih slutnja, a gotovo uvijek proturazložno, prkosno i elementarno kao vrućica. Ljepota se objavljuje često monstruozno, kao šimera u Swedenborgovu smislu; ona često djeluje rastvorno i bode nas u najosjetljivije ganglije kao otrovan žalac: svi čvorovi i živčana vlakanca sa svojim tajnovitim omotima i velima i sržima, sve to ranjavo i nepoznato u čovjeku, što je natopljeno ljepotom kao pluća kisikom, sve to diše samo od sebe, a diše nošeno poticajima vanjskim i unutarnjim, ali kuca i živo je u svakoj ljepoti, koja se objavljuje ljudskome oku. Ljepota je isključivo ljudska fikcija, titranje stvarnosti između našeg subjektivnog pakla u nama i pakla oko nas, i tu obmanu osjećamo često homerski primitivno kao gibanje tjelesnih tajna u sebi, i u tom kuhanju masti, kretanju stanica i utrobe iz neke neshvatljive tjelesne nutrine u nama samima progovara naša vlastita ljudska ljepota kao slijepo gibanje i jalov grč, a izgleda mi, da je jedna od najtežih i najneprirodnijih predrasuda i zabluda, kada se misli, da je to kretanje ljudskih ljepota moguće regulirati razumom. Da li je ljepota međuzvjezdani razmak, prostor natopljen bojama, modra kozmička perspektiva, nepoznanica metafizičke jednadžbe, koja se rješava već hiljadama godina, odlučivati o tome u svijetu divlje zvjeradi i krvoločnog čovjeka, koji na truplu svoga bližnjega gradi svoju budućnost, bila je tema »atenskih noći« u Platonovo vrijeme, kao i danas, kada su svi ekonomski pojmovi o kretanju novca i robe impregnirani Marxovim vrijednosnotvornim istinama. Racionalne rezolucije i direktive, uvijek i bezuslovno potrebne kod bilo kakvog političkog ili tehničkokonstruktivnog ili znanstvenog napora, koji treba da se svrši organizirano i po planu, savršeno su suvišne kod estetskog doživljavanja, koje je neprozirno i tamno kao noćno more te fosforescira u ljudskom oku samo, kada noći

nisu zvjezdane, a ne, kada mi to subjektivno hoćemo. S pravilom u ruci konstruisati vedrinu ili pomaknuti godišnje doba nemoguće je isto tako, kao što nije moguće po crkvenom propisu naslikati dobru sliku.

Da li su djevice Pietra Vannuccija Perugina danas nama bezvjercima i bezbožnjacima lijepe zato, što prikazuju bogorodicu po strogim crkvenim pravilima, ili što su to plavojke, kojima još i dan današnji teče med po kosi, a meso im je svježe kao breskva i u onim žutim mačjim očima ima mnogo više seljačkog, umbrijskog, sitog zdravlja nego anđeoski nadstvarne tajnovitosti? Na nas danas djeluje više materija bogorodičina šala, prozirna kao voda i protkana zlatom, nego bilo kakvo crkvenokanonsko ili programatsko stanovište njenog slikara, koji nije bio umjetnik zato, što je vjerovao u bogorodičino bezgriješno začeće, već zato, što je znao da nam prikaže jednu blondinu koje već davno nema, a ipak još uvijek živi pred nama i smije nam se iz okvira. Gdje su sve one pokojne Baldovinettijeve firentinske gospođice u svome ruhu od modra baršuna i s vidrovinom obrubljenim mantiljama, s očima polusklopljenim, s vjeđama kao od voska, a oko usana titra im smiješak, kao da više znaju od ostalih smrtnika? Iz toga smiješka progovara tajna tijela, preljuba i strasti, i na tim gospođicama firentinskim nije estetski važno, što su nam prikazane kao bogorodice, nego što iz njih i njinog smiješka tako silno progovara općeljudska i još uvijek suviše ljudska slabost, kada se lice sjaji u preobraženju od blaženstva tjelesnog dodira. Može se o Horaciju pisati danas, da nije bio socijalni ljevičar i da pojma nije imao o dijalektičkom materijalizmu (što je uostalom istina), no da njegova himna »*nunc pede libero pulsanda tellus*« nije bogata kao kakav antički galski mozaik, koji je poblijedio u boji i pogasio se mutno, ali kroz koji probijaju još i danas životne istine, preko kojih čitave loze i koljena ljudska gaze, nošena slijepim zakonima svog vlastitog mesa, površno i lakoumno, a da te stare, Horacijeve istine o idili seoskog života još uvijek nijesu izgubile od svoje ljepote ni slova, to se ne bi moglo ustvrditi ni s najljevijeg stanovišta. I dok bude na svijetu zapaljenih krušnica, iz kojih liže gorući plamen, i dok se budu cijepile voćke u ožujku, a grožđe bralo u rujnu i nosilo se klasje pod krov u kolovozu, orat će se na proljeće i piti i plesati u jesen, ubijat će se veprovi po hrasticima i mjesec će se rađati pun iza šume kao bakreni pladanj, a netko će u trideset i trećem stoljeću još uvijek čitati u Horacija, kako je sve to već jedamput davno bilo i kako je čudno, da to još uvijek traje.

Uza svu skromnost, koja je kod raspravljanja takvih otvorenih pitanja potrebna, meni izgleda da značenje ljepote ne leži — isključivo — u tome, da li je lijeva ili desna (jer i najljevija društvena strujanja teku spram sfera, gdje ne će biti lijevih ili desnih ocjena i gdje će ljepota biti — konačno — priznata kao postignut životni intenzitet, što ona sama po sebi u stvari i jeste), a simplicistički govoriti o nepoznanicama i o razlozima, zbog kojih se čovjek već stoljećima izražava vezanim govorom ili bojama ili kamenom, isto je tako nestvarno kao i pravdanje o tome, je li materija trodimenzionalna ili nije.

Nakon bezbrojnih teza i programa u umjetnostima javila se polovicom prošloga stoljeća teza, kako umjetnost treba da je socijalna, a ljepoti da je zadaća da vrši socijalnu funkciju i da propovijeda reorganizaciju životnih odnosa u međunarodnom okviru svim sredstvima umjetničkog izražavanja. Kako se takve teze (nažalost) polagano šire, ta je ideja o tendencioznoj ljepoti doprla do nas s priličnim zakašnjenjem od osamdeset godina, i danas joj je pošlo za rukom da se stavi na dnevni red naše književne i likovne kritike. Pišući i sam prilično dugo u tome smjeru i o tim pitanjima, bezuslovno predan da se podredim ekonomskim imperativima u oblastima ekonomskopolitičkim, smatram da je potrebno usprotiviti se žalosnom i nematerijalističkom tumačenju teze o socijalnim tendencijama u stvaralačkim oblastima likovnim i književnim, kako se to kod nas reakcionarno i idealistički tjera već nekoliko godina.

Titrajući se frazama dijalektičkog materijalizma, pod maskom fiktivnog artističkog ljevičarstva mistificira se javnost, i pišući o stvarima, o kojima oni, koji pišu, obično najosnovnijeg pojma nemaju, ta pera samo kompromitiraju

svijetle i pozitivne umjetničke osnove i zamisli, koje su nam suviše drage, a da bismo dopustili da ih iznakaze nespremne ruke.

Dok u svim socijalnim doktrinama od Tome Mora do Fouriera i do Marxa plagijat znači uspjeh, a uspješna primjena tuđih ideja u politici ne znači nego uzveličavanje i kult plagijata, dotle u stvaralačkim i estetskim oblastima sve, što nije individualno, jednako je — uglavnom — ništici. Primjena tuđih umjetničkih zamisli i doživljaja, izraženih već umjetnički na jedan način, i plagijat toga već izraženog tuđeg umjetničkog načina u estetskim oblastima ne znači više nego običnu krađu, dok pisanje ipak ne će biti da je prepisivanje, niti slikanje preslikavanje, niti je umjetničko stvaranje krađa i tatsko obmanjivanje. Kod otkrivanja pojedinih ljepota (do danas) uloga temperamenta važnija je od programa, pitanje živaca bitnije od estetskog sistema, a pojava talenta nesumnjivo dublja od tendenciozne dogme, sve samih mrtvih šema tako dugo, dok ih ne oživotvori dodir nadarene ruke umjetničke, kojom ne upravljaju nikakve druge snage nego elan subjektivnog doživljaja. Estetsko iskustvo vjekova govori nam nesumnjivo jasno, da se subjektivne sklonosti za zaronjivanjem u neotkrivene ljepote ne daju regulisati po nalogu i po programu, kao što se ni ljudske fiziognomije ni tjelesna građa karaktera ne daju izmijeniti, jer su nam ti elementi dani s porodom kao više-manje definitivni. Od Daumiera htjeti stvoriti fra Angelica bilo bi isto tako neinteligentno, kao od Baudelairea stvoriti Robespierea ili od anemone jaguara. Heine, Petöfi, Mickiewicz bili su vulkanski talenti po zakonu svoje krvi, a Hölderlin, Leopardi, Lenau, Novalis, Norwird ili Keats gnjili su bolečivo kao pelargonije. Byron, Ljermontov, Puškin umiru kao pravi romantici s kuburom u ruci, dok Schiller ima neprekidno trahom, kostobolju i hunjavicu i grije se kod peći, jede kuhane jabuke i piše tako »Razbojnike« i »Tridesetogodišnji rat«. Proust je konzervativan snob i antipatična plava čarapa, a pokraj toga, što je prikriveni rojalist, on je ingeniozan lirik psihoanalize, književnik nerazmjerno značajniji po prva dva ovostoljetna decenija evropske beletristike od bilo kojeg lijevog i glasnog imena takozvane socijalne proze iz istoga vremena. Dostojevski, carski natražnjak, vjerujući pravoslavni kršćanin, govori o golim i osnovnim ljudskim istinama često mnogo smionije od Voltairea ili S. Freuda, i dok je Jules Vallés, strogi ljevičar i genijalni pamfletist-komunard, bio očajan verzifikatorski diletant, Majakovski, na primjer, koji je počeo s futurističkim »Oblakom u pantalonama«, svršio je sentimentalno kao kakva Herman Bangova gospođica: njegova lirska rezignacija o mjesečinama i o posljednjim lutanjima po samoćama književno je nerazmjerno vrednija od bubnjanja i urlanja u »Misteriji Buff«. Dok Cézanne, kao vitez legije časti i najograničeniji malograđanin-kućevlasnik, znači na platnu smionoga pustolova i prevratnika par excellence, dotle mnogi današnji socijalni slikari sa svojim lijevim temama zajedno nisu drugo nego žalosni diletanti. Još je Van Gogh slikarski uvijek najljeviji, premda je bio lud, a ne treba smetnuti s uma, da je natpolovična većina evropskih genija bila nastrana i luckasta, jer nas znanost po najsvjetlijim primjerima uči, da su mnogi evropski umjetnički mozgovi bili opterećeni ludilom i kriminalom.

Tih nekoliko slučajnih primjera spomenuo sam, jer se kod nas u posljednje vrijeme sve glasnije i sve preuzetnije govori o zadatku »socijalnog« u književnosti i u slikarstvu, a piše se o tim otvorenim i opasnim pitanjima neupućeno uglavnom, zlonamjerno gotovo uvijek, a nenadareno ponajviše. Treba usporediti opis socijalne bijede kod Balzaca, Stendhala, Flauberta, Maupassanta ili Charles-Louisa Phillippea s našim produktima takozvane »lijeve lirike«, pa da se ponajveći dio naših (i međunarodnih) takozvanih »lijevih« tema proglasi mirne savjesti bespredmetnim i nepismenim zakašnjenjem. Tko nema glasa ni sluha, taj ne može da pjeva, pa pjevao on i Marseljezu, neugodno ga je slušati. Černiševski, u svojoj, danas već klasičnoj rečenici o kobasici i o Shakespeareu, izrekao je jednostavnu, nepobitnu ekonomsku istinu, ali istodobno umjetnički neobičnu, barbarsku glupost. Doista je tako, da ima situacija, kada je kobasica važnija od Shakespearea, ali ta konstatacija ne iscrpljuje pitanje o umjetničkoj vrijednosti Shakespeareovih drama,

kojima Shakespeare i danas u Rusiji vodi répertoire ruskih kazališta sa osam stotina šezdeset hiljada moskovskih glasova ispred Ostrovskoga, koji predstavlja blagu malograđansku limunadu prošlog stoljeća, a još je uvijek sa dvjesta hiljada glasova jači od ostalih najviše igranih suvremenih lijevih dramatičara na moskovskim scenama (godine 1930.).

Ima situacija u životu, kada je umjetnost doista bespredmetna. Ljudi, koji misle, da su pozvani da je iskorijene, neka pokažu moralnu snagu i neka otpočnu s izbacivanjem slika, slikarstva i književnosti s dnevnog reda. To je logično. Ikonoklastija pojava je u kulturnohistorijskim fazama vrlo česta i uvijek vrlo karakteristična. Propovijedati u kirurškim bolnicama nad operacionim stolovima Bachove fuge, isto je tako glupo, kao za vrijeme željezničke katastrofe voditi diskusije o slikarskim pitanjima. Ali čovjek koji želi da bude kirurg, a kirurgiju propovijeda netalentiranim stihovima, i spasitelj koji u požaru željezničke katastrofe, mjesto da organizuje dopremu nosiljaka i potrebnih povoja, čita nepismene i nelogične književne rezolucije, napisane po nekakvim »linijama«, dvostruko je smiješan. Prvo, jer mjesto na spasavanje ranjenika gubi vrijeme na bespredmetne apstrakcije, a zatim: govoreći manijakalne suvišnosti, takav propovjednik u taj momenat spada u luđačku košulju. Ako je netko pao sa trećeg sprata, što će mu Rembrandt, ali — nažalost — u taj je momenat za pacijenta suvišna biblija isto tako kao i Upton Sinclair ili Ilya Ehrenbourg. Ljepote su životne istine i utvrđeni životni intenziteti, a istine poricati ne samo da nije dijalektički, nego je upravo proturevolucionarno. Suženje vidokruga ili ograničenost poimanja ne mogu biti nikakav dokaz, da prave ljepote nisu životne istine, te bi gluhi imao po tome pravo da odrekne svaki smisao muzike, kod čega ne treba zaboraviti ni poznatu istinu, da je Beethoven bio gluh. Stvarnost je danas doista takva, da je Evropa pala iz sedmoga sprata svoje toliko razvikane civilizacije, da leži pregažena od sedamdeset hiljada evropskih parostrojeva i da joj treba njege i nosiljaka i povoja; o tome doista treba govoriti, misliti i nastojati da se ranjenicima pomogne. Kako da se to radi, to je pitanje socijalne — recimo — amelioracije, a ta se ne promiče umnožavanjem besmisla u umjetničkim oblastima. Širenje zbunjenosti na ovim »linijama« može postati opasnim, pak šta više i štetnim, ako se pravovremeno ne proglasi smiješnim, što zapravo i jeste.

Promatrajući evropsku likovnu umjetnost i književnost druge polovine devetnaestoga i kroz prva tri decenija dvadesetoga stoljeća, za koje su razdoblje svi sociolozi jednoglasno utvrdili, da je tipično doba građanstva i takozvane građanske kulture, teško bi bilo u nekoliko riječi odrediti, što je »socijalno« u tim građanskim godinama, kako je nastajalo i u kome se smjeru razvija ili nestaje. Veliki naturalisti devetnaestoga stoljeća ili romantici u stihu i na platnu ili kasni dekadenti, svi oni nose u sebi kao građani još uvijek mnogo od feudalne podloge, što je i prirodno, jer u kulturnoj historiji vjekovi često traju još kroz vjekove usporedno. Kod Rodina ili kod simbolizma (od Verlainea pa sve do Verhaerena) to su vrtnje prividno samostalnih svjetova, pa ipak tako tipično povezanih za prostor, za vrijeme i za prilike u kojima su nastali. Uspoređenje rodinske plastike s gotikom ili Verhaerena s Danteom pokazalo bi ogromne organske nerazmjere i nedostatke tih tipičnih građana devetnaestoga stoljeća. Impresionistički mramor Rodinov u biti je ipak nejasan, nije konačan i, kao kod Mallarméa, ima u tim umjetninama nečeg što ostavlja otvoren i kolebljiv dojam. Gotovo u svim književnim produktima naturalizma ima potpuno otvorenih mogućnosti za višestruka rješenja sudbine tih književnih heroja (u potpunoj protivštini s građom antičke tragedije), te nas mnoga remek-djela građanske periode vrlo često ostavljaju u znaku pitanja. Kao rodinska plastika (ona, koja nije imitacija antike) i kao čitav simbolizam — Mutno je glavna oznaka građanske umjetničke nepotpunosti. Ukus devetnaestoga građanskog stoljeća ukus je vremena, koje je stajalo u sjeni ljepotom bogatih stoljeća, kao vrijeme tehnike, stroja i profita, bez svog vlastitog lica u ukusu. To je ukus vremena, što se je zasitilo bezbrojno mnogih ukusa retrospektivno, pluralizam ukusa, što se mjestimično raspada u potpunu, uznemirenu bezglavost i suludu, a često neukusnu množinu. Nije pomanjkanje artističke vještine građanskog vremena razlog,

što to vrijeme nije u doživljajnom intenzitetu ljepote ravno gotici ili antici, nego to što je to vrijeme preživjelo samo sebe bez vlastitoga lica, osuđeno na likvidaciju prije vlastite umjetničke sinteze. To je vrijeme bilo u teškom organskom stvaralačkom protuslovlju sa samim sobom, te nije samo puki slučaj, što je već Kleist napisao »Michaela Kohlhaasa«, Gerhart Hauptmann »Tkalce«, a Gogolj »Mrtve duše«. Gorki, najljevije književno ime dvadesetoga stoljeća, zapravo je organski nastavak ruskog književnog profila iz osamdesetih godina, a književna i likovnoumjetnička Evropa, izmjerena socijalnom bistrinom Babeufa, Bakunjina, Hercena ili Landauera, u kritičnom je zakašnjenju spram Razuma. Polagano cvatu cvjetovi umjetnosti. Izvan svake je sumnje, da Rodinova plastika nije socijalna, pa ipak, neka se usporedi njegovo djelo s čitavim poslijerodinskim kiparskim kompleksom, što nas s raznih monumentalnih građevina evropskih promatra u najraznoličnijim motivima takozvane socijalne plastike. Svi ti bezbrojni poslijerodinski socijalni motivi Materinstva, Rada, Napora, Radničke snage samo su po temi socijalni. U umjetničkom svom prerezu to je obična imitacija, naivna primjena i nametljiva pretvorljivost. A s farizejskim diletantizmom ne može se stvarati »socijalno« uopće, a u umjetnosti ponajmanje. U katastrofama, danas, lice Evrope stravična je grimasa, a civilizacija je poblijedjela kao sadra posmrtnoga odljeva mrtvačke maske, dok će nam sjutrašnja umjetnost dati zemlju kao zelenu loptu, što se kupa u toplim morima, zemlju opranu od krvi i od stanja razumnoga čovjeka nedostojnih. Zvjezdanu, staklenu, prozirnu, smaragdnu Zemlju, što će ploviti po mračnim daljinama nepoznatog vremena kao rasvijetljena nebeska svjetiljka. Umjetnost dvadeset i prvog stoljeća govorit će nam (po svoj prilici) smireno i klasično, prema budućim izvjesnostima i pravilima Ukusa i Ljepote, o životnim intenzitetima kao o inspiraciji kolektivnoj: o Izlazu spram obećanih zemalja, o svladanim kontinentima, o upokorenim strojevima, o nebeskim snagama! Ti stakleni gradovi, ti srebrni vodoskoci, tkanine po onim sunčanim dvoranama, zavjese po monumentalnim građevinama ne će biti umjetnost ljudožderske altamirske spilje. Gigantske slike po stijenama onih budućih nepoznatih nebodera, one muzike i one knjige nama nejasnog, ali u krvavim slutnjama danas već naslućenog vremena ne će biti naše muzike i naše slike, ali dok čovjek bude živio s našim klimama i s našim životinjama i s našim vodama, naše već doživljene ljepote bit će mu vrijedna uspomena na to naše tragično vrijeme, koje umire u svojoj vlastitoj krvi za sreću i za ljepote nepoznatih pokoljenja. Kako će se slikati i pisati u budućnosti, nije na nama da odredimo. To je pitanje umjetničkih snaga, koje će se s vremenom pojaviti. Mi treba da smo svijesni toga, da se je svaka naša zapažena emocija doista i dogodila, a da nije potresna, ostala bi nezapažena. Ništa, što se u životu — danas — događa, nije tako nevažno te bi trebalo da ostane — danas — nezapaženo, te ne bi tendiralo tome da se produži u trajanju do sjutra. Odraz prividno najneznatnijih (pa i atomskih) promjena samo je titraj ogromne, nama često neshvatljive istinitosti što se zove stvarnost; a da su ljepote najintenzivnije i najsavršenije objavljenje stvarnosti, to treba da je alfa svake materijalistički egzaktne estetike. Simboli krvavih vjekova, odraženi faraonskim likovima, olimpijskim i homerskim bitkama, s Kristom i Judom, Elektrom i Edipom, Fedrom, Richardom i Faustom, kao do danas i za nas vječno ljudskim sintetičnim karakterima, žive hiljade i hiljade godina na materijalnim, socijalnim i klimatskim podlogama kojima su uvjetovani. Kada se ti materijalni nerazmjeri, što čovječanstvo danas tlače, izravnaju u doglednoj perspektivi vremena koje dolazi, hoće li buduće sinteze novih i nama nepoznatih karaktera biti toliko udaljene od naših dana, te će im naši estetski prinosi oko upoznavanja stvarnosti biti strani i neshvatljivi — to nije naše pitanje. U vječnom rastvaranju i rastenju svjetova umjetnost je jedina epruveta za istinitost stanja. Umjetnošću čovjek mjeri vrijednosti svojih nazora o svijetu i o zbivanju, s njom se čovjek miče po tminama i fosforescira na mračnom dnu stvarnosti, osvjetljujući svoju tamnu stazu njenim sjajem, kao magičnim sumpornim okom, i tako se miče između zvijezda i tako živi.

Velikih uzbuđenja, nemira i strastvenih sudara naše stvarnosti u našem slikarstvu nije do danas bilo. Događaja, uzbuđenih životnih masa, svijetlih i romantičnih izgleda, bitaka i monumentalnih pothvata naše slikarstvo devetnaestoga stoljeća, s našom književnošću zajedno, nije dalo. Baudelaire, pišući o Delacroixu, kaže, da je Delacroix velik slikar zato, što je slikao isto tako lako portrete kao i bitke, gole žene, konje, lavove, leoparde kao i tvrđave, junake i zastave. Poput Virgila, Delacroix je slikar heroja, bitaka i zveketa oružja. Kod nas Karas i Kikerec znače početnu bidermajersku šemu, a poslije kiča epohe presvijetloga Kršnjavoga, poslije secesionističke konfuzije Meštrović predstavlja kod nas po svojim temama tipičnu romantiku u odnosu spram naše stvarnosti. Slikari (našeg) francuskog impresionizma suzili su svoj vidokrug do stolova, do tihih života, do riba i zlatnih ribica i pelargonija i do figuralnog rješavanja, koje uglavnom ne prelazi kompozicije od dva ljudska lika u jednom okviru. Ta naša impresionistička tema malograđanskih intérieura pretežno je lirika tople sobe, slikana u sobi ili sunčanom vrtu za malograđansku sobu i njenu dekoraciju, kod nas kao i po čitavome svijetu. Treba da se kaže i istakne, kako naš suvremeni impresionizam po svome tehničkom svladavanju slikarske vještine, po svome visoko razvijenom osjećaju za ukus, po strogoj stezi, koja se sve više naglašava kod svakog poteza kistom, nerazmjerno bliže stoji suvremenom Parizu, no što je književni Dubrovnik stajao spram Italije u Gundulićevo vrijeme. Razmaci su svladani i slikarski su rezultati naših postimpresionističkih napora nedvoumni. Bukovac, jedini naš slikar velikih kompozicja u devetnaestom stoljeću, bio je savršeno točno to, što je doista i bio: slikar kazališnih zavjesa u Fellner-Helmerovu teatru. I u našoj književnosti devetnaestoga stoljeća razmak između stvarnosti i naših umjetničkih objektivacija upravo je doslovno tako drastičan, kao što je fiksiran: dva Mickiewiczeva soneta u prijevodu Stanka Vraza, Mickiewiczeva Litva od Franje Markovića sa tridesetogodišnjim zakašnjenjem i pseudoromantične šeme Šenoe i Kumičića na onoj dubokoj i mračnoj podlozi, što sam imao čast



da je u svojoj »Pjesmi iz hrvatske krčme« krstim simbolom panonskog blata. Prvo ozbiljno književno stvaralačko ime, koje se javlja na našem umjetničkom planu prošlog stoljeća, jeste Kranjčević, a osim Vukelićeve pjesme »Kod Solferina« i Kovačićeva Kumordinara, Kranjčevićeva pjesma »Gospodskom Kastoru« jedan je od vrlo rijetkih simbola naše stvarnosti, ostvaren umjetnički. Matošev pas pod vješalima zamišljen je elegično kao pas poljskog romantika Grottgera, kada zavija nad Litvom, a Kovačićevi žabari, hulje i kameleoni napisani su na podlozi pravaškog razračunavanja s našom sredinom, književne koncepcije nažalost do danas umjetnički neostvarene. I koliko god to paradoksalno izgledalo, ipak je istina: najlucidnija naša glava, koja je našu stvarnost promatrala s najpreciznijom pronicavošću i koja je o toj stvarnosti dala slike za čitavo jedno stoljeće književno i govornički najplastičnije, jeste glava staroga Ante Starčevića. On je bio čovjek, koji je jasno gledao našu bezizlaznu »krivuljaču« i braneći »žlicu našeg mora« i stopu gladnog našeg primorja od madžarske grofovske bagre, on je kroz nekoliko decenija pljuvao po našim pripuzima, šuftovima i huljama, po nitkovima, koji tjeraju našu »seljačku marvu« da brsti trnje pod tuđinskim, sramotnim madžarskim i bečkim zastavama. U sveopćem našem bezglavlju i bezakonju devetnaestoga stoljeća, između naše bunjevačke dogmatike, krpa, zakrpa, prikrpa i sveopće kulturne kerpljačine, mučen ubitačnim slutnjama, Starčević je gledao madžarske prepredene tate slobode, urotu naše gluposti, krštenu našu dijetenklasnu živinu, nakot, blago, marvu i prokletu pasminu našeg prošlog stoljeća u magnatskim surkama, gdje prodaju naše interese za bijedne peštanske stipendije, a kao Starčević, tu našu stvarnost nije gledao tako jasno nijedan naš umjetnik onoga vremena.

Sve je to kod Starčevića ostala verbalna pobuna državnopravnog, jednostranog, manijakalnog saborskog govornika, ali da je on, promatran iz današnje retrospektive, jedini temperamenat i jedina glava, koja je umjela da se uzdigne mjestimično do proročke snage jezičnog izraza, to je nesumnjivo. U mračnom klupku samostalaca, praktičnika, domorodaca,

rodoljuba, Ilira, nazovipoštenjaka i narodnjaka, u sveopćem siromaštvu, pokvarenosti, žalosti, pijanstvu i bijedi madžarskog robovanja, pun gnušanja i gađenja nad tim trubilima, što črčkaju gluposti pod naoblačenim madžarskim nebom, zaglušen od govedarskog čavrljanja naših otimača i lopova u plemićkoj surci, on je gledao naše sive, smrdljive dronjke stvarnosti jasno, i u tom čehanju cunja našega prošlostoljetnog politikantstva, on je prezirao sve povukodlačene fantome naše stvarnosti te taj svoj prezir izražavao glasno i smiono decenijima.

Promatrajući već nekoliko godina Hegedušićevu grafiku i njegova ulja, u meni se uvijek bude stalne asocijacije, i ja ne znam zašto, ali ako u našoj kulturnoj prošlosti uopće ima potencijal, kojim bi se dala izmjeriti Hegedušićeva vehemencija i sugestivnost njegova pera, bila bi to govornička snaga staroga Starčevića, kada govori o sablazni našeg nošenja vječno jednog te istog tovara. U madžarskom jarmu, rastrovanom tuđinstvom, u krugovima spletkarenja i laži, gdje su razbojnike na hrast raspinjali, gdje su Starčevićevi sebičnjaci i rutave šake bili slavljeni kao dobročinitelji i prvi sinci domovine, između tih naših pervostolnika, biskupa, velmoža, zastupnika, kancelara, dostojanstvenika, uglednih rodoljuba i bečkih dvorjanika »Mujezin« generalmajora von Preradovicha predstavljao je našu »vječnu ljepotu«, i u onome zmijskom klupku slabića, kukavelja, haramija, martoloza, u onoj herpi i stadu podložnika i kmetova, podanika i vjernika Šenoina Dorica Krupićeva bila nam je jedini estetski anđeo čuvar, a Bukovčev »Gundulićev san« astralno neostvarljiv ideal!

Pišući (opet jedamput ponovo) prije osam godina o našem otvorenom problemu, kako da se književno i likovno ostvari naša nepoznata i mračna tvrdoglava stvarnost, u tim svojim kruženjima za našim stvaralačkim uporištem, za onom hipotetičnom podlogom, što je Dostojevski zove počvom, meni je izgledalo, da je Brueghel jedan od onih stvaralaca, koji je stvorio svijet svoga Brabanta tako sličan našem gornjohrvatskom kraju na historijskoj protuturskoj strateškoj bazi između Karlovca i Koprivnice.



*»Brabant u vrijeme cvata antwerpenske republike pokazuje niz dodirnih točaka s našim (koprivničkim) krajem. Uvijek, kada zimi putujem preko ove provincije, meni se čini, kao da se željeznica svrdla u kakav veliki okvir Brueghelove snježne kompozicije. Slamnati krovovi seljačkih koliba ispod kojih kulja dim, život što po svojim primitivnim složenostima tek što se je ukopao u zemlju i počeo da se razvija, zidani zvonici i groblja rimokatoličke organizacije, debela, crna, plodna brabantska zemlja i seljaci, govedari, vinogradari, rumeni, nabijeni krvlju, s barilom vina, s kobasicama i vijencem luka. Uvijek netko mokri, netko bljuje, a netko se njiše na vješalima. A na terenu kreću se oklopnici i prolaze vojske u šarenom, crveno-žutom kraljevskom španjolskom ruhu. Dvorski arkebuziri, španjolski plaćenici, nasljedni dvorski ratovi, škripa kola, pobjedničke rulje, pijane i agresivne, što se valjaju preko Brabanta i Flandrije te robe i pale kud dosegnu.*

*Stoje (po željezničkim stanicama) Brueghelovi prosjaci, padavičavci i pijane stare prosjakinje, svi izmiješani sa španjolskim arkebuzirima i madridskim žandarima, što tjeraju pred sobom svezane, goloruke seljake. Jedan seljak tupo prevrće tustog šarana u rukama i noktom mu grebe po peraji i po ljuskama, odjekuje harmonika, a madridski kondotjeri golim nožem požurkuju svezane ljude da se što prije popnu u vagon, da krenemo.*

*Evo Brabanta početkom šesnaestoga stoljeća, kada španjolski plaćenici toledskoga centralizma tiraniziraju nevine Brueghelove seljake u okviru snježne i žalosne Brueghelove slike. Tako smo stigli u Koprivnicu.«*

(»Pismo iz Koprivnice«. »Hrvat«, Zagreb. God. VII. br. 1467. od 31. siječnja 1925. str. 4. i 5.)

Pojavivši se sa dvije slikarske komponente, s Brueghelovom (flamanskom) i George Groszovom (socijalnom), Hegedušić je na podravskoj agrarnoj podlozi progovorio po zakonu svojih ličnih sklonosti o pojavama naše rustične stvarnosti neobičnom snagom rođenog slikarskog temperamenta. Da li su njegova ulja obojadisani crteži ili mu grafika pokazuje

»individualističke« sklonosti, da se udalji od imaginarne neke »linije«, to je savršeno sporedno spram fakta, da mi do Hegedušića još nismo imali crtača ni slikara, koji bi bio gledao našu sredinu s takvim jakim osjećajem za stvarnost kao on. I slike Paola Donija Uccella nijesu drugo do »obojadisani crteži«, ali gdje su svi kolonistički elani suvremenih štillebena spram uzbuđenih bitaka i uccellovske šume kopalja, spram viteških crveno-bijelo ispruganih čarapa, spram toga barjaktarski usplahirenog nemira orme i lanaca i zveketa mačeva na potpuno crnom nebu, upravo tmastom kao smola i neprozirnom kao crna ploča. A Hegedušićeva proštenja, jedra njegovih licitara i krpe pečenjarskih šatora i sajamskih krčama, njegove teške podravske škornje, njegovo blato, crne svinje i sablasno bijele guske, taj naš tako otrcani svijet trulih plotova i slamnatih krovova, to slikarsko ostvarenje našeg realiteta ima svoju vlastitu podlogu, svoju jaku logiku i svoju divlju, neobuzdanu sugestivnost.

»Što« i »zašto«, to je nama svima poznato već prilično dugo: da trgovačke bilance upravljaju strojevima, ljudskim sudbinama, umjetnostima, politikama i crkvama, da je profit jedina suvremena mjera ljudskog dostojanstva, da je čovjek čovjeku poslodavac i to vučji od vuka, da vlada jači, a jači je tko vlada, i te naše teze »što« i »zašto« zatvoreni su kavezi, u kojima se grizemo kao hijene već od Četrdesetosme. Piše se po novinama, da berlinska djeca u četvrtom razredu pučke škole znaju, što je Marxov »višak vrijednosti«, ali ne treba zaboraviti, da je četrnaest vjekova minulo od Krista do Sikstine, i da se četiri stotine godina vode diskusije o tome, da li je Michelangelova sintetična koncepcija posljednjeg suda na »liniji« crkvenih estetskih pravila. Poznavajući razloge izvjesnog stanja u stvarnosti, promatrajući tu stvarnost kao posljedicu čitavog niza zemaljskih razloga, razmišljajući o načinu, kako da se ta naša zemaljska suvremena stvarnost pregradi iz temelja i izmijene osnovni razlozi toga stanja, to još uvijek ne znači da smo otkrili, »kako« da se ta pitanja umjetnički izraze. Jer vidimo iz iskustva, kako su od aktivističke prvokršćanske zamisli do prve umjetničke sinteze tih ideja prohujali vjekovi, a znamo da su stvaralački



poticaji vrlo često isprepleteni nejasnom i problematičnom vibracijom, koja se javlja na posljednjim, najistančanijim granicama ludila i smrti i subjektivnih sklonosti spram pojedinih pozitivnih ili negativnih životnih intenziteta.

Na primjer: neki naš kritičar, koji misli, da je pozvan da javno izražava svoje skupocjene asocijacije i ideje u vezi s našom likovnom umjetnošću i njenim aktuelnim pitanjima, napisao je o Hegedušićevoj kompoziciji »Poplava«, kako se na toj slici vidi, da je »život na obalama neреguliranih rijeka težak«. Doista! Da je »život na obalama neреguliranih rijeka težak«, tu jednostavnu istinu znaju svi naši bezbrojni sugrađani, kojima je suđeno da žive na takvim »nereguliranim obalama«, a promatrati vodostaj građanska je dužnost nadglednika vodostaja i hidrotehničkih odjeljenja, koja rade kao organizirani uredi s inženjerima i kancelistima i statistikama vodostaja, pa vidimo i to, kako o tom hidrotehničkom pitanju brinu brigu i naši likovni recenzenti. No unatoč najpreciznijim hidrotehničkim statistikama o vodostajima naših »nereguliranih rijeka«, ipak je Hegedušić prvi naš umjetnički subjekt, kome se je objasnilo, kako da se to »hidrotehničko« pitanje likovno izrazi, u obliku uljem naslikane slike. Od djetinjstva njemu je kao subjektu, koji se je rodio »na obali neregulirane rijeke«, bilo suđeno godinama gledati mutnu Dravu, kako se valja kao blatna poplava po podravskim vrbicima i kako nosi strvine svinjske i ljudska trupla i ruje pod cinoberastim zidovima podravskih zidanica, kako sela plove po toj kalnoj našoj poplavi kao bijedne i primitivne splavi brodolomaca. Skromno se nadam, da će mi naši »materijalistički« zvjezdoznanci dopustiti, da je osim te statističke istine o našim poplavama kod te Hegedušićeve slike igrala isto tako važnu ulogu i komponenta njegove subjektivne slikarske invencije, te je pronašao slikarski način, kako da izrazi te naše pogubne vodostaje i poplave i blatne vode i utopljenike na oranicama i u močvarnom sivom mulju. Da ono utopljeničko truplo nije tako rafinirano zelenkasto kao stara žabokrečina i koža oguljenog vodenjaka, da blatna Drava nije tako žuta kao pogrebna ilovača, da daleka perspektiva ravnice u pozadini nije tako beznadno siva, ta »hi-

drotehnička konstatacija« o našem podravskom vodostaju sigurno ne bi bila tako sugestivna, kao što je sugestivno Hegedušićevo infernalno prljavo priviđenje naše blatne i paklene stvarnosti.

Francuska revolucija (na primjer) ostala je još uvijek umjetnički neizražena do dana današnjega, a za suvremenu rusku prozu rekao je Voronski, da je slična naporima ruskih monaha-ikonografa kijevske ili pskovske škole četrnaestoga stoljeća: da pozlaćuje svetokruge oko književnih šema o revolucionarnoj temi. I dok je suvremena evropska takozvana »lijeva« proza u šezdeset posto doista sličnija gangsterima Jacka Londona nego likovno i književno do danas još neobretenom i neizraženom evropskom proleterskom kompleksu,' kod nas se pred slikarstvo i književnost, što tek nastaju ispred naših očiju, postavljaju šeme apstraktnih linija takozvanih »ideoloških prereza« i kritikuju se prvi eksperimenti likovnog ostvarenja na način nestvaran, stvara se skolastično sektaštvo upravo tamo gdje ga ne treba.

Kao što je pojam romantičnoga kiča stvarnost destilirana do anzıhtskarte, tako je i pojava tendencioznog kiča opasna po pravu, nepatvorenu i iskrenu umjetnost, koja nije i ne može da bude drugo nego iskreno, dokumentarno bilježenje istinitih emocija. Kod umjetničkoga je stvaranja sposobnost doživljavanja vrlo često uvjetovana neusporedivo više karakterom umjetnika nego njegovim estetskim teorijama, pogledima na svijet ili društvenim i religioznim nazorima. Te nazore kristalizirati, analizirati, poricati ili potvrđivati može, između ostaloga, biti predmetom estetske ocjene, ali ocjenjujući umjetnine, ne smije se pustiti iz vida subjektivna crta, koja je kod stvaranja bitna ı koja je jedini putokaz, kao što je psu njuh i zvijerima nagon uopće.

Hegedušićevo slikarsko poricanje nedostojnog, negativnog, zaostalog, zakržljalog, nezgrapnog, njegova glasna mržnja ružnog, zgaženog, odbačenog, bijednog i popljuvanog, njegova neprekidna i tvrdoglava sklonost za iskorijenjeno, gnjilo, degenerisano, uvehlo, po čemu gazi gruba, surova, krvava, mračna, tužna, beznadna stvarnost, upravo to pustolovno titranje i isprepletavanje odvratnog i ljudožderskog



s bolećivim i umirućim, taj prezir naše nesuvremene, glupe, predrasudama zamračene, sredovječne zaostalosti, ta smiona težnja za izlazom, za izliječenjem i za likvidacijom tih motiva, to je subjektivna građa Hegedušićeve slikarske pobune, uvjetovane njegovim ličnim darom. Unatoč Brueghelovoj Flandriji i George Groszovom degenerisanom Berlinu, to je Hegedušićevo slikanje lokalno i povezano na ovaj stari verbecijevski kraj, gdje su barokne gornice, činži, daće, desetine, dimnice, mostarine i cestarine formirale ta kmetska i grencerska stanja po štalama, po kasarnama i po crkvama, u fiziognomijama i u dušama ljudskim. Nad tim se otvorenim lokalnim pitanjima još od klerika Stoosa vuče melankolija neispjevane elegije, i dok je Hegedušićev zemljak, pokojni Fran Galović, u svojim podravskim lirskim motivima pun mjesečine, cvrčaka, vinograda i mošta, Hegedušićeva platna i njegovi crteži žalosni su i onda, kada su očito veseli.

Žalosti podravskih daljina, gdje na drugoj obali dravske blatne vode stoje »madžarski čempresi« — jablanovi, tuga razlivenih voda, po kojima plivaju strvine, zelena štacunska vrata s reklamama za Albus sapun, cimeri, ptice, smrdljive krčme i krvavi mesarski fertuni, to srdito i tvrdoglavo isticanje nakaznih detalja, ta Hegedušićeva grafička dijagnoza naše stvarnosti nije samo ekonomski i kulturni dokumenat vremena nego istodobno i dobar crtež, umjetnički značajan po svojoj slikarskoj vrijednosti isto toliko kao i po temi, koja je tu pretvorena u niz intenzivnih umjetničkih doživljaja. Trebalo bi te Hegedušićeve nezgrapne, tvrde, pijane, grube, okorjele, elementarne seljake usporediti s našim slikarskim i kazališnim seljačkim secesionističkim idilama, pa da se verizam Hegedušićeve grafike ne shvati kao karikatura nego kao praktična primjena teze o socijalnoj tendenciji u našem slikarstvu. Metoda crtanja Hegedušićevih likova i fiziognomija jeste mjestimično eklektična, i u tim pokretima i stavovima pojedinih figura ima momenata, koji nas sjećaju mnogobrojnih figuralnih attituda od talijanskih i nordijskih primitivaca sve do dadaističkih apsurda Georgea Grosza. To prividno pretjerivanje bolesnog, neprikrivena sklonost za ružno, naglašena grubost poteza, izvrgavanje ruglu sramot-

nog, taj Hegedušićev koloplet bućoglavih kvrgastih tikava, natečenih čulnih usana, nabreklih ručetina i nezgrapnih pokreta negacija je našeg suvremenog poljodjelskog, agrarnog, marijaterezijanskog apsurda, gdje se Singerovi šivaći strojevi miješaju sa dvanaestim stoljećem i gdje taj svijet gušavih vratova, natečenih nosova, bucmastih obraza i niskih čela i danas još vjeruje u nečastivoga i u vukodlake, u crkvu i u vještice. Neurastenična reakcija na micanje tih naših fizi-ognomija, kao žalosnih životnih izraslina u sveopćoj potištenosti, preko kojih ekonomski imperativi današnje Evrope gaze kao Atile preko naših vinograda i oranica. Hegedušićeva su deklasirana i degenerisana djeca vodenoglavi kreteni s glinskom budućnošću i mračnim prokletstvom provalničkog podrijetla. Dadaistički trik Georgea Grosza s precrtavanjem natpisa po javnim nužnicima, ta Hegedušićeva idila reštantskih natpisa nosi bitnu karakteristiku nečeg našeg, lokalnog, domaćeg, prije Hegedušića — kod nas — likovno neustanovljenog, no ipak tako tipičnog, kao što je tipično sve, što nosi ukrasni pridjev »našeg« i »domaćeg«. Taj svijet policijskih kibla, apsanskih priča, zgnječenih crvenolampaških stjenica, prljavih stijena, neopranih podova i rešetaka po buvarama i zatvorima isto je tako »naš« i »domaći«, kao što je bila »domaća« — »naša dvadeset i peta«, »naša domaća kapljica« i »naše domaće krvavice«, ti romantični rekviziti »našeg domaćeg« — pitomog, ilirskog i herderovskog golubinjaka.

U tim Hegedušićevim motivima ima antihaeses humora, ali taj humor sličan je onoj legendarnoj zmiji, što je zadavila Laokoona. Hegedušić se smije stravično kao umirući obraz, i kroz njegove svinjske trgovce, goniče i mešetare, što zaudaraju po luku i po špeku, kroz tu galeriju prosjaka i padavičavaca, pustolova, konjokradica i zvjerokradica progovara demonska nasmijanost naše stvarnosti. Idile njegovih ovrha, scene okajavanja šumske štete i prekršaja cestoredarstvenog reda, ta lirika »naše domaće« kupice vina na blatnom stolu, pijanoga glasa tambure u svijetu konjskih jabuka i žutih kravljih vodopada, taj rasap drmeša, ražnjeva i rasparanih vreća, svi ti naši slikarski neopjevani elementi dobili su u



Hegedušiću svoga pjesnika. U svijetu naših žalosnih vrba i neprekidnih poplava, praznih štala i metiljavih krava, u našoj dvopapkarskoj i ovrhovoditeljskoj sredini postavili su ljudi za ideale naše ljepote oleografske šeme Siemiradzkog, Ajdukiewicza ili Matejka. Gola Ligija na bivolu ili Auerove Rimljanke i Vidrićeva mandolina, Ivekovićeva »Drina«, Habsburg ili Borojević, to su naši estetski uzori još i danas, kada slavimo dvadesetipetogodišnjicu Pobjede našeg tzv. impresionizma.

Hegedušić je svojim ličnim darom ponovo jedamput slikarski ovjerovio našu stvarnost i to sredstvima neobično jednostavnim i istinitim: ona tanka vrpca krvi, što je pro-kuljala kroz usta čovjeka, koji je pao s novogradnje, ono polusakriveno naliv-pero u džepu pijanog goniča, kome kroz podstavu kaputa proviruje njegov masni šrajtoflin, ona trula štacunska vrata, kroz koja se osjeća vlaga provincijalnog, bijednog židovskog dućana s nagnjilim vonjem mekinja i miševa, to su Hegedušićevi (na prvi pogled) neznatni detalji, kojima on gradi svoje kompozicije. Te neznatne svakodnevne sitnice rastu kod njega do satiričnog obujma ozbiljnog slikarskog djela, kome je potrebno posvetiti našu pažnju, jer te njegove rugobe nijesu nego zaustavljanje našeg suvremenog ljudskog oko nas i u nama u svakodnevnoj prolaznosti, a to isticanje negativnih istina, pa i najnesimpatičnijih, nadareno je promatranje životnog intenziteta u onome smislu, u kome se ljepota izgrađuje i bilježi od početka.

Hegedušićeve [illegible] prevlaka. U svemu našoj kalendarskoj [illegible] najboljim pojavama pramen žala i nostalgičnih [illegible] našoj [illegible] panonskoj i uzrhovodskoj [illegible] mentalitet [illegible] ljudi [illegible] mnogo naše tipske etnografske [illegible] Aljo [illegible] Mateljka, Gola Lojpa na [illegible] Rezignacija Vidrićevu mandolinu, Ivekovićeva [illegible] [illegible] ili Borojevića, to su naši estetski uzori još [illegible] kada [illegible] dvadesetogodišnju Pobjede našeg [illegible] seoskima.

Hegedušić je svojim [illegible] darom ponovo jedanput [illegible] karakter [illegible] naše atmosfere i to sredovječne [illegible] jednostavnim [illegible] [illegible], ona tanka vrpca koja stoji je [illegible] krvava [illegible] dalje da kod je pao [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] pljačke groblje, koma koja [illegible] i [illegible] proživljuje njegov unutrašnji, osamotnja [illegible] kruta koja se dijeli [illegible] provincijalnog, [illegible] dušama u najdubljim vonjem madžarske [illegible] [illegible] Hegedušićevi (u prvoj epohi) neznatni dom [illegible] on gradi svoje kompozicije. Te neznatne svakodnevne [illegible] kod njega do svirepog obujma ozbiljnog karaktera, koju je potrebno posvetiti našu pažnju, [illegible] njegove nijesu samo zaustavljanja [illegible] [illegible] tog ljudskog okoliša [illegible] svakodnevnog [illegible] u [illegible] negativnih elemenata i najintenzivnijih [illegible] je proračunavanje u svom intenzitetu i [illegible] smislu, [illegible] se [illegible] legendu i bilješki od [illegible].



# MARGINALIJA UZ SLIKE PETRA DOBROVIĆA

POSTOJE u životu dva puta. Put Uma i put Umjetnosti. Putem Uma umnici umuju, a putem Umjetnosti umjetnici umiju da stvaraju. Time, što je naš narod u narodnoj svojoj poslovici odredio, da je umjeti više nego imati, on je jasno izrazio, kako je »umijeće« — »umjeti umjetnički stvarati«. Umjetnost znači (prema tome) životni potencijal, koji je veći i stvarniji od takozvane vlasti i od realnog posjedovanja stvari. Taj potencijal, to naglašavanje mogućnosti, koja je dana u umijeću, u toj vještini, kad netko umije, a time više ima, nego što bi mogao da ima, kada ne bi umio, taj potencijal označuje i germanska riječ *Kunst,* koja vuče svoj korijen od *können.* Moći i Umjeti.

Umom, dakle, Umnik umuje. On razumno pretvara predmete u pojmove i zamisli te tako destilira stvarnost u misaoni realitet i tim konstrukcijama kao mostovima prodire u nepoznatu materiju, stvarajući korisne stvari. Kod Umjetnika stvar je obratna. U Umjetniku postoji umijeće, i tim umijećem, tom sposobnošću i stvaralačkom vještinom on stvari nadahnjuje i omata ih velom, tajanstvenom koprenom, nepoznatom, kao što mu je nepoznata i sama tvar, koju »stvaralački« pretvara u umjetnost. Tu demonsku dubljinu stvaralačke misterioznosti lijepo naglašava praslavenska riječ hudožnik. Hudožnik (još uvijek u sredovječnom smislu), to je čovjek, koji stoji u kontaktu s tamnim i vražjim, koji je vezan paklenim »hudim« silama, nepoznatim energijama, kojima krvlju zapisuje svoju dušu kao Faust Mefistu.

MEPHISTOPHELES:

*Verbinde dich; du sollst in diesen Tagen*
*Mit Freuden meine Künste sehn,*
*Ich gebe dir, was noch kein Mensch gesehn.*

FAUST:

*Was willst du armer Teufel geben?*

— — — — — — —

*Kannst du mich schmeichelnd je belügen,*
*Daß ich mir selbst gefallen mag,*
*Kannst du mich mit Genuß betriegen;*
*Das sei für mich der letzte Tag!*
*Die Wette biet' ich!*

MEPHISTOPHELES:

*Top!*

FAUST:

*Und Schlag auf Schlag!*
*Werd' ich zum Augenblicke sagen:*
*Verweile doch! du bist so schön!*

*Dann mag die Totenglocke schallen,*

— — — — — —

*Die Uhr mag stehn, die Zeiger fallen,*
*Es sei die Zeit für mich vorbei!*[1]

[1] MEFISTOFELES:

Pridruži mi se, da gledaš veselo
Za ovih dana moje majstorije!
Što tebi dajem, niko gledo nije.

FAUST:

Što, kukavče, ti možeš dati?

— — — — — — — — —

Čim budeš mene laskom oblagao,
Da sebi ja se svidim sâm,
Čim nasladom me budeš zavarao:
Nek posljednji mi kucne dan!
Za okladu!

MEFISTOFELES:

Ja primam!

FAUST:

Ruku da ti dam!
Čim reknem trenu: »zastaj, trene,
Ovako krasan i na slast!«

— — — — — — — — —

Nek samrtna mi zvona zvone,

— — — — — — — — — — —

Nek stane sat i kazaljka nek klone,
Nek meni je proteklo doba!

(Prijevod Ise Velikanovića)



U tim poznatim stihovima starog weimarskog meštra »hudožnik« Faust, kao simbol sredovječnog čovjeka, doista se zapisuje »hudome« svojom krvlju. (*»Blut ist ein ganz besondrer Saft!«*[1]) Ovu magičnu sredovječnu koncepciju Goethe nije uspio da postavi pred nas materijalistički te se mjesto monumentalnog dijalektičkog tumačenja rasplinuo u medijevalnoj verzifikaciji. Ali problem je tu postavljen, kao u slikarstvu spiljskog čovjeka, kao u piramidama ili u nervoznim slikarskim naporima naših dana, kada se u Evropi hiljade i hiljade platna pali u bojama, da bi se u njima dosegao onaj trenutak, kada se umjetničkim zaustavljanjem prolaznosti uništava vrijeme, kada se pobjedonosno lome kazala u mehanizmu sata, kada se prevladava smrt pojava i stvari, koje traju dalje kao slikarski sujeti.

To je onaj sveti, tihi, plameni, podnevni, ničeanski tren, kada duša sama u sebi pjeva svoj podnevni psalam:

*»Still! Still! Ward die Welt nicht eben vollkommen? Was geschieht mir doch?*

*Wie ein zierlicher Wind, ungesehn, auf getäfeltem Meere tanzt, leicht, federleicht: so — tanzt der Schlaf auf mir . . .*

*— Wie ein Schiff, das in seine stille Bucht einlief: — nun lehnt es sich an die Erde, der langen Reisen müde und der ungewissen Meere . . .*

*Wie solch ein Schiff sich dem Lande anlegt, anschmiegt: — da genügt's, daß eine Spinne vom Lande her zu ihm ihren Faden spinnt.«*[2]

I dok je tu na jednoj strani globus poliven suncem i sve je tako tiho, kako samo može da bude u pjesmi i kakve tišine

[1] Krv, sok je sasvim osobiti.

(Prijevod Ise Velikanovića)

[2] Ćut! Ćut! Ne postade li svet savršen u ovaj čas? Što se to zbiva sa mnom?

Kao što igra laki vetrić, nevidljiv, po uglačanom podu morskom, tanan, tanan kao perce: tako — igra san po meni . . .

— Kao brod koji je uplovio u najtišu luku svoju: — eno ga gde se naslanja na zemlju, umoran od dugih puteva i od nestalnih mora.

Kako se takav brod na kopno nasloni, uza nj prione: — tu je dosta da pauk s kopna razapne do njega konce svoje.

(Prijevod Milana Ćurčina)

zaratustrijanske nema, nego tek još u verhaerenovskim podnevima, kada je nedjelja na moru, sveti čas okupan velikom monotonijom modre pučine (a za tren će po njoj zaplesati pliskavice valova na podnevnom vjetru i sve će opet da svira i da pjeva), u isto je vrijeme na drugoj strani globusa noć. *»Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen«,*[1] i nad tim fontanama što klokoću blistaju jasne crvene zvijezde, i duša čovjeka stoji u tmini i gori kao zvijezda, i nema podneva, i nema ponoći, i nema vremena. Samo duša čovjeka, vezana uz globus tanahnom paučinastom niti svoje faustovske inspiracije, koja je razbila mehanizam ure i polomila kazaljke i zgazila smrt, samo ona može da osjeti realnu dubljinu rembrandtovskih prostora i tišinu ničeanskog stiha. Ta je inspiracija umjetnost, a tko je doživljava jeste umjetnik, čovjek koji umije (može, *können, Kunst*), čovjek koji se je predao »hudim« silama, »hudožnik«, Faust. I taj Faust, koji to umije, više ima nego da ima, kako to dobro veli naš narod. Umnik može o tome umovati i, ako nije umjetnik, on to ne će umjeti i zaludu onda sav napor. On će sve te događaje svesti na principe i formule, ali doživjeti toga ne će moći ni umjeti. A tko ne doživi, taj i ne stvara.

Mi bismo htjeli da govorimo o stvaranju, o realizaciji doživljaja, o momentu, koji je tako intenzivan, da mu mi opojeni bez rezerve mozga kličemo: *»Verweile doch, du bist so schön«,* a kada on u sklopu vječnih fluktuacija teče dalje i nestaje, mi ga zaustavljamo u toj struji gibanja i realizujemo ga u materiji, od koje smo i sami realizovani.

Da li je Dobrović umjetnik u sredovječnom, magičnom, faustovskom smislu te čarolije? Stavlja li se on u kontakt s tamnim silama, zapisuje li on dušu svoju krvlju, je li on »hudožnik«? Dobrović nije »hudožnik«. On spada u kategoriju umnika. Umnici, koji se izražavaju bojama na platnu, znadu, što se događalo prije njih (u slikarskoj prošlosti), te im u svakome potezu osjećate svijest, intelekt, retrospektivu

[1] Noć je: čuj kako glasno žubore sad potoci, i vodoskoci. A i duša je moja vodoskok koji žubori.

(Prijevod Milana Ćurčina)



historijsku, mozak. Dobrovićeve su najjače slike moždano sazdane i u tvrdoj intelektualnoj arhitektonici konstruisane. One nisu kao alge što plivaju, kada je bonazza, u svom violetnom tkivu kao čipke i halucinantne fantazije, a kada ih taknete rukom, nestaju u modrini vode kao fantomi (Franz Marc, Klee). Dobrovićeve su konstrukcije euklidovski tvrde (što je kod nas prvi istakao Gorenčević), i vi možete da ih opipate, one će i dalje ostati otporne i prkosne kao kamen. Da. Dobrovićeve su slike skulpture i odatle monohromija njegovih platna.

Dobrović se, dakle, ne stavlja u kontakt s »tamnim silama«, on ne otkriva zavjese ispred sakrivenih prostora, on nije mistik ni simbolist ni pjesnik alegorije i mraka. On stoji kao umnik i umuje unutar određene oblasti anatomske i unutar te oblasti on svladava materiju. On ne realizuje nikakve faustovske nostalgije pune bolesne, mračne, sredovječne melankolije, nego hvata samo ono, što može da se opipa stvarno. Koljeno, laloke, splet mišičja na stegnu, stari i tvrdi ćilim, servijetu, čuperak kose namazane briljantinom. To. A drugo za njega ne postoji.

Danas (t. j. u prvim decenijima 20. stoljeća) mnogo se naglašava, kako je proces stvaranja vezan kod sviju primitivnih naroda uz religiozne probleme i obasjan božanskom magijom. Tako kod kanibala u ekvatorijalnim pojasima Centralne Afrike, tako u Mexicu, tako kod semitskih barbara, koji su naplodili dolinu mediteransku i kojih jasan biblijski slučaj stvaranja svijeta i mi svi dobro poznamo. Konačno taj naš »Gospodin bog«, jedan od onih solidnih autoriteta, na koje se mi svi, ljudi, što smo izrasli iz mediteranskog primorja, uvijek od vremena na vrijeme pozivamo (kada već ne znamo, kako da riješimo koju nepoznanicu u vječnom ovom postavljanju jednadžbi), taj »korijen sviju korijena« i taj sintetični mathematicus, koji nosi sve niti sviju iks-zraka u svome mozgu, taj naš »Gospodin bog«, i on je u bibliji postavljen kao umjetnik, realizator i kreator u magičnom, teurgijskom smislu tog magičnog pojma. U prvoj biblijskoj glavi stoji gospodin Sabaot u metafizičkim maglama i stvara

kuglu zemaljsku od »Ničega«. Kvalitet je tog »Ničega« metafizički, ali sam taj proces nosi sve biljege zemaljskoga stvaranja. U prvoj biblijskoj glavi, dakle, uzeo je gospodin Sabaot materiju, dohvatio je iz »Ničega«, zamijesio kuglu i povrh nje postavio dva-tri svijetla nebeska i tako mu se tri duga dana činilo, »da je to dobro«, kako je on stvorio tu kuglu. Od prvog do dvadeset i šestog biblijskog stiha gleda gospodin Sabaot u svome ateliеru, kako izgleda to njegovo djelo, a onda mu se valjda ipak pričinila nešto manjkava i prazna ta tamna kugla i ta dva svijetla nebeska nad tamnom i praznom kuglom, pak je sa dva prsta uzeo malo blata, pljunuo i od te materije po svome obličju izmijesio čovjeka. Dakle, čist stvaralački (artistički) proces u smislu magičnog stvaranja. Gospodin Sabaot projicirao je svoju sjenku u to blato i tako stvorio Adama, udahnuvši još i svoju dušu u tu nesretnu lutku, koju je istoga trenutka prokleo. Mora da je taj Adam u onoj praznini čudno i neproporcionalno izgledao, te je tako — pod diktatom te praznine — gospodin Sabaot uzeo tropsku dekoraciju: banane, palme, bambuse, datulje, oleandre i svim time dekorirao Eden, a zatim, namočivši prst u srebrnu boju, povukao je još četiri srebrna poteza, kao četiri metalne vijugave vrpce. I tako su potekle četiri biblijske vode, od kojih su dvije nestale, a dvije se još i danas uče po gimnazijama: Tigris i Eufrat.

I još je i Evu stvorio uz Adama, kada se zbilo nešto, što u bibliji nije sasvim jasno i precizno zabilježeno i što su kroničari i feljtonisti tog događaja (prorok Izaija i sveti Luka) samo spomenuli, ali što može da se lako i prirodno rekonstruira, jer je dubokom logikom vezano uza sam proces zemaljskoga stvaranja.

U Gospodina javila se skepsa, iz njega je progovorilo moćno oružje samokritike. Ta skepsa simbolizirana je u bibliji đavolskom maskom Lucifera-Phosphorosa, discipulusa Sabaotova, koji je, prezasićen astralnom matematikom i glazbom sfera i anđeoskom dijamantnom logikom i čitavim briljantnim tkivom stvaralačkih disciplina, reagirao na sve to negacijom. Ničim drugim nego negacijom jedne recenzije, koja bi bila sigurno objavljena u nebeskoj štampi pod potpisom



autora, da se u kozmosu njeguju takvi običaji. Jer ta se biblijska kreacija u đavolskome mozgu Lucifera-Phosphorosa nije bila valjda dogodila prvi put onda, kada se to u bibliji konstatiralo. Taj proces trajao je u iks varijanata dugo prije toga i uvijek identičan: uvijek ta prokleta materija, od koje se modelira kugla, i uvijek ta refleksivna sjenka adamska na toj kugli, i uvijek ti sitni sterilni problemi u malenom Adamovu mozgu, pa ona jalova, impotentna repeticija tog zbivanja, u kome se besmisleno pate žive kreature — sve se to zgusnulo u jaku negaciju Lucifera-Phosphorosa i tako se rodila prva kritika.

Ta je (kritička) negacija morala biti beskompromisna i brutalna, dok se je meštar Sabaot tako razbjesnio te je tek nakon jake borbe uspio da surva svog umjetničkog kritičara u sumporno blato pakleno i da tako tiranski postavi svu relijefnost svojih kozmičkih hipoteza, da stoje nepokolebljive i plastične od Alfe do Omege.

Biblijski stvaralac nadvladao je tako lucifersku negaciju, koja se, ipak još definitivno neuništena, u gorućim simbolima javlja iz blata i plameno liže u nebo od početka do danas, uvijek još živa od vremena na vrijeme u drugim simbolima. U antici ikarski, prometejski, titanski, gigantski, u kršćanstvu ahasverski, manihejski, patarenski, katarski, sektaški, a u Evropi faustovski, dadaistički i surrealistički.

Svi ti elementi: Sabaot i Lucifer, Ikar i Sunce, Prometej i Olimp, Ahasver i Krist, Faust i Đavo, jedna su materija, koja se sa dva pola zagrizava u stvar, da bi pobijedila svoje prostore i svoje vrijeme i da bi se postavila u ništavilu, u očajno realnom identitetu same sebe i same po Sebi *(das Ding an sich).*

Svi se mi sjećamo antičke legende o Zeuksisu i Parhaziju, helenskim slikarima, od kojih je jedan obmanuo golubice naslikanim grožđem, a drugi na to grožđe naslikao zavjesu, koju je Zeuksis htio da odgrne. Ta je zavjesa bila silnije realizovana od Zeuksisova grožđa, i kist, koji je tu zavjesu realizovao, bio je zamočen u pakleni kablić fosforne umjetnosti luciferske. U toj običnoj gimnazijskoj legendi, koju smo mi svi već toliko puta čuli, sadržan je sav tajnoviti

misterij stvaranja, sva čarolija te magične riječi, koja znači nešto, što već od biblijskog početka traje do danas. Bolje je i više umjeti nego imati, veli naš narod. Po tome je još bolje i još više: više umjeti nego umjeti. To je ta tendencija na više, taj elemenat, koji se nadbija i realizuje u tamnoj egipatskoj bronci kao i u Zeuksisovu grožđu, u Giottu i u Rembrandtu kao i u centralnoafričkim idolima, pa, eto, i u ovo naše silno ustalasano i dinamično vrijeme u apstrakcijama platnenim od Rima do Moskve, u klarinetistima i gitarašima Pabla Picassoa isto tako, kao i u kompozicijama Kandinskog i u vizijama Marca, Chagalla, Grigorjeva i drugih. Taj se elemenat talasa u oblicima punima tajne dubljine, jednako silne kao što su dubljine mora i zvjezdanoga neba.

Koji đavo sili Zeuksisa da maže boje na platno i da slika pomirisne bobice, koje su ptice nebeske u napasti htjele da pozoblju? A zašto je Parhazije htio da još jače nadbije tu iluziju? Jer lako je obmanuti goluba. Golub je čvor mesa i krilatih nagona, ali on, demon, za koga Seneca priča, da je na smrt mučio robove, kako bi iz njihovih grimasa dobio forme prometejskih emfaza (sjetimo se tu Leonardove dijabolične uzvišenosti kada studira forme), on je uspio da to imaginarno grožđe prekrije zavjesom, koje nije bilo, ali koja je bila stvarnija od bilo koje zavjese stvarno postojeće.

Kakav je to proces?

Onaj isti, koji Fausta goni da nađe jedno vrijeme negdje u prostoru, iluzorno neko vrijeme, koje bi bilo toliko puno života, te bi trebalo da ga čovjek zaustavi u velikom kretanju sunaca i zvijezda. To je ona ista čežnja, koja teče u debelim poplavama stihova od Dantea do Stendhala i Strindberga, od Homera do Gogolja i Bloka, ona ista bolesna nostalgija, koja danas i kubiste i futuriste i dadaiste i totaliste i imaginiste i ekspresioniste i puriste kao bolesno iverje baca u olujama iz trepetljivih apstrakcija u euklidovsku masivnost, iz muzikalnosti u ludilo, iz profetskog mesijanizma u dekorativnu dekadentnu lažljivost, iz luđačke grimase u očaj. Sve su to samo diferencijacije jednog motiva, koji se na jednoj strani kristalizuje u nirvansko ništavilo i lucifersku negaciju, a na drugoj u faustovsku božansku čežnju za svetim trenom: *»Verweile doch, du bist so schön.«*



Od sve te olujne problematike nema na Dobrovićevim platnima ni sjenke. On nema skepse, njega ne ždere negacija, on ne nadbija sama sebe. Danas, dakle, govoriti o Dobroviću, da je još mlad i da će se iskristalizovati, kao što se to pokušalo u više kritika, jeste nonsens. Ta platna pred nama ne će se više nikamo kristalizovati. Ona su tu i ona će takva ostati. Masa današnjih slikara rasplinula se u traženju novih oblika, Dobrović je ostao miran i nije se rasplinuo nikamo. On je u sebi našao istu onu formulu, koju nalazimo u renesansnih majstora, i on bi, da je poživio u ono bogato vrijeme, bio ostao discipulus, čije bismo slike danas otkrivali u kakvoj paučinastoj i tamnoj crkvi, prali ih od našeg stoljetnog blata i bili zadovoljni, da se je kod nas počelo jedamput raditi po određenom sistemu. Da se je to dogodilo bar prije trista godina! A dobro je, da se je dogodilo i danas. Bolje ikad, nego nikad.

Račić, Kraljević, Becić zaboli su svoja koplja u impresionizam i tako markirali novu etapu u našem slikarstvu. Dobrović je preko eksperimentalnih traženja zabio u isto vrijeme svoje koplje natrag, daleko preko impresionizma unatrag, i tako proširio međe našeg platnenog carstva spram natrag i poravnao putove onima koji dolaze.

Na njegovim platnima bog se ne bije s đavlom. Ne javlja se skepsa, ne nose se kugle zemaljske po prvi put kao na zidovima sikstinskim. U njega nema rafiniranog dekadentnolažnog primitivizma, o kome se danas toliko piše u Njemačkoj. Walden ili Klee zacijelo bi ga ismijali. Treba u pikturi hijerarhije! Doista! A kod nas, gdje nema ničega, treba je sto puta jače nego igdje. I tako se naglašavanjem solidnosti, građenjem neimarskim po oprobanim planovima i čitavim tim samozatajnim nastojanjem daje mogućnost duhu novih generacija naših da se istrgne i da dade svoje. Dobrović je Zeuksis. On je naslikao naše grožđe. A hoće li tko to grožđe zastrti zavjesom, to je glazba dneva koji dolaze.

Uzmimo Rembrandta! Na primjer: Krista u Emausu. Sjena Krista u titravom svijetlu uljenice, koje se razlijeva po posu-

dama na stolu, po zaprepašćenim maskama učenika, po trulim daskama štaglja, po onom prostoru tako gigantskom, koji u pozadini zijeva u beskrajnu noć, ta vizionarna sjenka Kristova dominantna je sinteza čitavog jednog vremena i kroz nju govori glasno određen nazor o svijetu i životu. Onaj golemi prostor, ona debela tmina, kroz koju netko negdje daleko nosi lampu (a moguće i ne nosi lampu, nego se to samo pričinja), gigantska irealna snaga vizije, koja se zgusnula u ta dva tona: u žutilu uljenice i u sjeni Kristovoj, sve to postoji i živi već stotine godina kondenziranim životom, mnogo jačim i silnijim, nego što je ovaj naš život izvan masivnog zlatnog okvira te smeđe slike. Taj isti pogled na svijet, koji živi u tom rembrandtovskom prostoru, probijao se na Van Delftovim kristalima, a već i na platnima Brueghelovim, koji je osjećao svu dinamiku svoga vremena, do drugih valeura, i te valeure modelirao u druge forme, ali je sve to ipak bilo obavijeno velom jednog vremena i jednog više-manje identičnog pogleda na svijet.

A uzmimo sada ma koji impresionistički plein-air! Sve je poliveno briljantnim okerom sunca, sve pliva u masi blistavog sunčanog okera! Naštrapane zelene sjenke lišća, krvavi karmin gospojinskih suncobrana, tamnomodro nebo, sve se to slijeva u gozbu i pijanu orgiju boja, nad kojom plove mješine majskog oblačja pune bjeline i gustih mirisa. O, silne pučine morske, poplave akvamarinskog plavetnila, mlakog, jutarnjeg, kad vjetar istočni duva i kada se osjeća, da hridine što strše i zemlja crvena od vjetra i od sunca što žeže i peče, sve to da je meteor zamotan u rosnu pređu, koja prši po poplavi boja, što su slatke kao smokvino mlijeko i gorke kao ulje maslinovo. Mase onih sunčanih majalisa, raskošnih golih žena, kojima su sise natekle kao pupovi, te se požuda cijedi s aktova kao žganica, sve ono od Maneta pa do Pissaroa i do Sisleya, do Renoirea i do Claude Moneta, sve se ono tako divno odrazuje u Gautieru, kada veli, da mu je »sva vrijednost u tome, što je čovjek, za koga postoji vidljiv svijet«. Tu afirmativnu čulnu zasićenost dobro je izrazio Rodin u svojoj poznatoj frazi, da bi gospodinu bogu, kad bi ga ovaj upitao, kako da se preudesi svijet, odgovorio, »da je dobro



tako kako jest i da je sve na svome mjestu«. Doista! Čita se često, a tako se i piše, da impresionizam znači naročitu filozofiju i poseban pogled na svijet. Taj bi »pogled na svijet« bio stvaralački par excellence; on bi stvari obavijao velima obojadisanim i dugobojnim, on bi predmete obasjavao tako, te bi svaki brid prelomio u kristalnu prizmu i svaki čvor raspalio u vatromet i tako od globusa doista stvorio vizionarni Eden.

Što znači u impresionističkom Edenu bojâ cézanneovska formula: »*Sphère, cône, cylindre*«? Ta formula puna je prvotne religiozne luciferske skepse, koju smo već naglasili, i ta se skepsa analitički upija u bogatu edensku dekorativnost, glođe i grebe taj lirizam, hoće da napipa korijen stvari te ruje po platnu kao krt, i ruje i ruje prostor, unutra, u prostor, u materiju. I kada se elanom svoje generacije (onom finom i nevidljivom, trepetljivom psihološkom fluidnošću, u kojoj svijest čovjeka pliva kao atom prašine u sunčanoj traci), kada se Cézanne, nošen strujom svoga vremena, zanio u materijal, strgao s njega sva vela i sve koprene i postavio pred sebe kuglu i valjak, primitivne euklidovske temelje, i tako se upro o njih i stao kao umoran gigant, on je bio uvjeren da stvara sintetički.

Ne ulazeći u kritiku impresionističkih kvaliteta (za koje se danas s pravom piše, da su više simptom raspadanja nego sintetično stvaralaštvo), možemo da jasno konstatiramo, kako između rembrandtovske mračne sobe, u kojoj sve stvari tajnovito nose svetokrugove pogašenih dugâ, i između impresionističkog plein-aira postoji vidljiva i jasna distanca, kakve stoje između mrtvih i utrnulih epoha.

(O toj distanci napisana je golema literatura, o tezi, da li grafička linija, koja veže ta dva slikarska događaja, pada ili raste. Duhovito je o tome pisao u posljednje vrijeme Spengler, koji drži, da se slikarstvo Zapadne Evrope nalazi u stadiju umiranja, te bi po tome impresionizam bio posljednji proplamsaj jednog slavnog vatrometa boja, koji se gasi i koji će sigurno ugasnuti.)[1]

[1] Istodobno, kad su se zapalile prve vatre impresionizma, napisao je Marx u svojim »Tezama o Feuerbachu«, govoreći o krizi filozofije, materijalistički ozbiljno i golo: da je svijet danas filozofski definitivno objašnjen i

Rembrandt i impresionizam dvije su točke, prostorno razmaknute, između kojih se valjao bogat i težak život stoljeća. U to se vrijeme rađala svijest i rastao je horizont iz dana u dan. I dok je renesansa gledala samo na teze antike, kao da su zakonodavne ploče, mi danas gledamo na globus, i to je naš plus i minus. Na nama ne leže samo problemi antičkog kamenja, nego i katedrale gotike i indijske pagode, bronce i minijature i svila Kine i mramor Egipta, i za nas život na Malajskom arhipelagu počinje bivati u rezultatima jednako važan, kao što je i ovaj naš život svagdašnji. Nije fraza, ako se ustvrdi, da mi živimo integralno na jednoj matematičkoj točki negdje u Mliječnoj stazi i da putujemo u smjeru druge matematičke točke, koju smo okrstili ro, omikron, iks. Cézanne kao da je osjećao oluju koja dolazi, i njegove euklidovske formule znače težnju, da ostane stojeći, da ne izgubi ravnotežu, da mu pod nogama ostane zemlja. U isto je vrijeme na istome moru, na grebenima Côte d'azura, Nietzsche biblijski vikao za zemljom, u strahu pred apokaliptičnim olujama apstraktnih i dekadentnih fikcija, koje su se prvi put javile u muzikalnom tonalitetu impresionizma, u glazbi onih majalisa i u onoj čulnoj kao grimiz najtežeg crvenila teškoj erotici.

I kao što je velika distanca između rembrandtovske sinteze i cézanneovskih emfaza, da se uhvati princip, da dušu

da je na nama da mu izmijenimo njegove negativne strane. Ta marksistička tendencija smjera isto tako za nekom višom realizacijom, faustovskom i luciferskom, u zbivanju globoidnom, kao što i cézanneovska formula smjera da negdje iza onoga šarenila nađe tlo i kopno i uporište. To su orlovski, kolumbovski instinkti mozgova, koji proročki hodaju pred gomilama.

To je samo uzgredno spomenuto s obzirom na spenglerijansku dekadentnu konstataciju. Isto tako, kao što stoji descendentna teza primijenjena na sociologiju, stoji i sociološka klasna teza primijenjena na estetiku. Impresionizam znači izraz jedne klase, koja je onda već devedeset do sto godina bila na vlasti, znači radost te klase, klasni majalis bojâ. Jakobinski je citoyen kao buržuj zapalio lampione na svim granama i vodama i stvarima i u toj svečanoj iluminaciji slavio slavu životnu, klasičnu za sebe, i — kao takvu — samo lično svoju. Testis classicus i testis proletarius. Realizacija klasika nije realizacija proletera. I dekadentno iscrpljenje impresionizma, koje je danas već prilično jasno, ne znači dekadencu slikarstva. Baš obratno. Imade još galskih, keltskih, germanskih, langobardskih, panonskih, hiperborejskih i balkanskih gomila (da o ostalim kontinentima i ne govorim), i ti barbari s religioznom naivnošću čekaju u tmini, da ih fascinira čarobna svjetlost umjetnosti i da požive u novim ekstazama. Oni su još puni djevičanstva, instinkti njihovi nisu se već zgrčili kao povenule vitice evropskih živaca, oni još čekaju i za njih se sve to nije još dogodilo.



našu ne ponese ciklon, tako je isto velik razmak između impresionizma i one apstraktne anarhije naših dana, koja u apsurdu nad apsurdima i u groznici nad groznicama negira svaki oblik. Usporedite Maneta s kojom muzikalnom kompozicijom Kandinskoga i imat ćete pred sobom dvije točke, a između njih golemu distancu. (Samo te su distance analogne, a nikako prostorni volumen tih pikturalnih otkrovenja.) Uzmite Manetovu »Olimpiju«, opipajte šuštavo platno njenog jastučja i pomirišite onaj cvjetni bouquet, koji su darivala gospoda posljednjeg carstva damama po lokalima, gdje su svirali Cigani i gudili plamečci novootkrivenog plina u mliječnobijelim kuglama, kada je bilo šik, da za damom svijeta stupa kao čokolada crno Crnče. Pogledajte onu golu ženu te je stavite, molim vas, u koju rusku Chagallovu viziju, gdje su kuće rasute kao polupane igračke, krava zvoni klepkom, mlađ se srebrni nad vizantijskom kupolom u modrikastoj svili, a Židovi se mole po sinagogama i pale svjetiljke, i vi ćete osjetiti između tih slika golemu distancu punu nerazmjera. Chagall: beletristički Gheto-motivi puni melankoličnih lirizama na granici očaja i spiritističke čamotinje, a Manet: veselje građanskog prosperiteta u zemlji, koja je istodobno kolonijalni imperij s bogatom perspektivom prosperiteta za slijedećih osamdeset godina.

Sve ako plein-airistički revolucionaran gest znači, u onim smeđezlatnim prostorima rembrandtovskim, golemu eksploziju, vatrene poplave sunčane jurnjave oblaka i mirisnu atmosferu, to ovakva ruska gubernijska, blatna i očajna, provincijalna chagallovština znači prijelom sa svim formama i ikarski polet u prazninu solipsizma, smrti i očaja.

Kandinsky je naslikao ustalasan prostor, koji se cijedi s treštećih glazbala, te vi od mrlja zvukova i od arhitektonike mutnih glazbenih tema, koje se gomilaju kao kumulusi u ranoj jeseni ili kao neka vizionarna arhitektonika gradova iz priča, za koje nikada nismo čuli (same terase oblaka, bastijona, ponori i duboke kaskade tonova, što šume kao alpinski potoci i vodopadi i pjene se, a među svime vijuga dominantna linija melodije, kao vrpca kraljevske boje i treperi nad svime puna harmonije), od svega toga kaosa vi, kao

skroman laik, ne ćete znati, na koju ste zvijezdu doputovali i kamo lete ta šarena platna.

Vrijeme je preko vangoghovske dinamike i gauguinovske tropske i ekvatorijalne monumentalnosti toliko nabujalo, a intenzitet je umjetnosti toliko nabrekao, da se stvar razlila preko sviju pikturalnih mogućnosti i apstrakcija.

New York, Pariz, Berlin, London, Moskva! Atlantici, oblakoderi američki, rapidi, tehnika, spektralna analiza, infinitezimali, boje, boje, boje, muzika, jurnjava, dinamika, sve je to stalo da rotira, i globus i zvijezde i objekti i slike. Cirkusi, fabrike, prostitucija, astronomija, Pablo Picasso, socijalizam i gomile, gomile i nervi, sve se je to zavitlalo u opasan ciklon gradova, semafora, šina, traverza, betona, telefonskih žica, brzine demonske, i sve se to danas vrti. Htjeti odraziti i dati te doživljaje znači htjeti uhvatiti vrijeme i dati njegovu umjetničkostvaralačku realizaciju u prostoru.

*»Verweile doch, du bist so schön«*, onaj očajni, nostalgični faustovski poklič nije nikada bio tako daleko od realizacije kao danas, jer naša svijest, koja galopira kroz sve te vatre i vizije, kao pobješnjeli konj, naša duša ne vidi, da sama goni svoju sjenku kroz prostore i da je tako nikada ne će uhvatiti. Kao mlada mačka, evropska se civilizacija poigrava svojim vlastitim repom.

Postoji danas u Evropi masa imena (Léger, Archipenko, Gleizes, Juan Gris, Survage, Marc, Kandinsky, Delaunay, Picasso, Kubin, Nolde, Matisse, Klee, Kokoschka[1] i mnogi drugi) i masa tendencija, struja i sekta (ekspresionizam, kubizam, fauvizam, purizam, dadaizam, i t. d.) i sve se te grupacije u posljednjoj diferencijaciji negiraju i sve viču za vremenom da stane, a sve predstavljaju efemerne detalje u samoj bujici vremena, koje ih nosi kao Nil ili Ganges, stare romantične vode, koje su ponijele već toliko mnogo imena i karijera.

Što znači ta nervoza, ta dinamika, ta diferencijacija? Ona znači prevagu uznemirene duševnosti na račun konvencionalne forme i znači — u konzekvenciji — programatičnu realizaciju te bolećive, titrave duševnosti i po tom svaku ne-

[1] Slučajno, bez tendencije i iz memorije nabačeno.



gaciju forme u smislu antičkom i poslijerenesansnom i poslijeakademskom. Znači: u simultanitetu stilova dekadentna Evropa gubi svoj vlastiti obraz, svoj vlastiti stil, prestaje da bude subjekt.

Zeuksis je naslikao grožđe, Parhazije je to imaginarno grožđe zastro još silnije i vjerodostojnije naslikanom zavjesom. Rembrandt se smirio u ravnoteži svjetlosti i sjene. Impresionizam se naglavce bacio u sunčanu plimu, u bakanale i orgije boja, Cézanne je pun slutnje sanjao o tome, kako bi bilo da se opre o euklidovske blokove. Picasso je u portretu čovjeka, koji čita novine, doista i pribio na platno te prave novine, posljednju realizaciju, smrdjivi, po tiskarskom ulju vonjajući »Le Journal«. U tom pipanju za realizacijom materije i vremena i materije u vremenu i u prostoru pošli su dadaisti u panoptikumski voštani očaj identiteta i stali su da, kao divljaci na Malajskom arhipelagu, kad stvaraju svoje bogove od drva i kite ih pravim vlasima, lijepe po slikama vlasi, neugodnu suhu žensku kosu, žižice, fotografije, komade sukna, novine, materijal, materiju. Tu istu materiju, nad kojom nema ničega. To je ona! Materija! Dalje se ne može! *Das Ding an sich!* Stvar po sebi. Konac puta. Terminus!

Čovjek, za koga je Giordano Bruno držao da stoji u ravnoteži na međi vječnosti i vremena, između praslike i pojedinačnog stvorenja, između svijeta razuma i svijeta čula, crpeći iz oba vrela podjednako i ispunjavajući prazninu, taj čovjek Giordana Bruna izgubio je svoju ravnotežu i pao u vrtlog vremena i izgubio vječnost, identificirao se s pojedinačnim stvorenjem i zaboravio prasliku i u kultu čula pogazio platonsku ideju umjetnosti, za koju vojuje Schopenhauer, kada govori o figurama od voska: kako je to, da voštane figure ne mogu estetski djelovati, jer ne predstavljaju misao nego tvar!

Taj čovjek stao je kopirati prirodu voštano, on je zaronio glavu u samu elementarnu materiju i izgubio se u njoj kao atom, smetnuvši s uma onu Renanovu: *»Il faut garder ni de si près ni de si loin!«*[1] i zaboravivši, da je prije mnogo stotina godina već na usta Bacona Verulamskog očajno vikao, da bi

[1] Ne smijemo gledati ni previše izbliza, ni previše izdaleka.

već jedamput bio konac i kraj ovoga našeg beskrajnog lutanja od zablude do zablude, od obmane do obmane.

Ljudi su, dakle, htjeli uhvatiti svoje vlastito vrijeme i oni su preko cézanneovskih i euklidovskih principa skočili u nihilizam bez stila i bez sadržaja. Preko betonski tvrdih posljednjih stvarnih oklopa cézanneovskih pali su u neotkrivene prostore halucinacija, fantazije i crnine. U teško i krvavo doba našeg posljednjeg decenija gomile su karavana i ekspedicija artističkih polazile na kolumbovske plovidbe u neotkrivene tajne stila i forme. Jedni nošeni prirođenom čežnjom za istinom, drugi nošeni lažnom ambicijom i šupljinom svojih ništavih ličnosti. A što su otkrile te ekspedicije u tim još neviđenim prostorima? Otkrile su nakazne vizije nekih luđačkih klarinetista, neke picassovske duhove, koji čitaju pravi smrdljivi »Le Journal«, neke plesačice, koje su se rastrgale u sastavne dijelove — membra disiecta — te to već i nisu plesačice nego hrpe mesa, neke tornjeve, što se probijaju u oblake, neke geometrijske figure i astralne lažne dekoracije, što sve mirišu po ludilu i po sumporu. Iz tog napuštanja klasičnih antičkih oblika, iz tog plovljenja u kaos relativiteta rodila se literatura, rodila se misteriozna publicistika, našli se takozvani principi putovanja i sve se kristaliziralo u šemu, u klišej i u profit. Bilo je već u historiji likovnih umjetnosti takvih perioda, kada su umjetnošću vladale halucinacije, ali da se halucinacija simulira kao unosna roba, toga još nije bilo u umjetnosti, već samo u religijama.

Maurice Raynal, kada se obara na dadaiste u svojoj elegantno pisanoj studiji o Pablu Picassou, govori na jednome mjestu, kako povijest umjetnosti konstantno pokazuje, da svaki pokret, koji je dosegao svoju kulminacionu točku, rađa novom generacijom, koja je odlučila da potjera stvar još dalje. Ta slijedeća generacija stvara od jedne inspirisane tendencije kult čiste racionalne empirje. I to je fakat, koji se može odrediti kao degeneracija.

Taj fakat može se naročito lijepo da konstatuje i na slučaju samoga Pabla Picassoa, ma da to Raynal nije imao namjere da podcrta. Picassoova ulja do devet stotina i pete (»La Famille Soler«, »Les Fugitifs«, »Maternité«, »Femme assise«)



nose oznaku čistoga postimpresionizma. Tjerajući stvar još dalje, on je već između pete i devete došao do nekih takozvanih kubističkih akcenata, modelirajući detalje s više tvrdoće i naglašujući bridove predmeta, tako da neke čaše i neki tanjiri na štillebenima doista izgledaju konstruisani kao ukočeni leci od ljepenke, što ih djeca po gimnazijama lijepe u oktaedre i kubuse. Ali to je još uvijek postimpresionizam, cézanneizam a ne picassizam. Objasnila mu se stvar definitivno u »Maisons à Horta« (1909), gdje krovovi kuća nisu više krovovi nego doista nekakvi kristali, i sve izgleda kao neko mineralno priviđenje. Ta vizija, koja još nosi u sebi (i može se u to vjerovati) pelud inspiracije, djelovala je na samoga Picassoa magnetskom snagom, i on je ušao u te prostore poslije devet stotina i devete kao somnambulist, omamljen i opojen neofilijom, a s njime su se u te prostore tzv. picassizma zaputile rulje međunarodnih likovnih pustolova sa sviju strana globusa.

Pišući jedamput o našoj suvremenoj grafici, ja sam ovaj problem picassizma, s obzirom na naš slikarski razvoj, varirao uglavnom ovako:

»Ljepote« svijetle stoljećima i u tome leži sva tajnovitost estetskih realizacija, što one, kao dragulji u starinskim kasetama, blistaju još uvijek jednakom briljantnošću, dok su kavaliri i njihove gospođe (ti sretni vlasnici nakita) već davno sagnjili u blatu. Ljepota je stvorena od materijala mnogo solidnijeg od mesa čovječjeg, i čitavi nizovi subjekata nestaju u tmini, a neke određene ljepote još uvijek fosforesciraju, kao u prvi dan svoga početka. »Ljepote« putuju kao vjesnici mrtvih civilizacija stoljećima kroz tamne komplekse događaja i vremena; glas večernjeg zvona koje Danteove tercine zvoni i dan današnji isto tako žalosno, kao i u ono davno i nestalo vrijeme Guelfa i Gibelina. Ljepota fascinira vjekove, i subjekti, očarani glasom ljepote, kao Lazari ustaju iz grobova svojih pokopanih života i uskrsavaju na nov život. Ljepota se ne javlja samo refleksivno, kao odraz sunčane trake na staklu, ona oplođuje, ona rađa sama iz sebe kao radij uvijek nove i nove snage, i kao svjetlost svjetionika,

ona je neprekidan signal u tmini. Ljepota je, dakle, životvorna snaga i elemenat, upravo onaj »kamen mudraca«, što su ga alkemisti tražili, a umjetnici našli.

Baudelaireova egzaltacija sitnih i pognutih starica (»Les petites vieilles I., II., III., IV.«)

*Ils trottent, tout pareils à des marionnettes;*
*se traînent, comme font les animaux blessés*[1]

sedamdeset godina kasnije dala je Werfelu podlogu za njegove najbolje i neobično zanosne stihove o nesretnim pognutim i sitnim staricama. (Franz Werfel. »Wir sind«: »An eine alte Frau, die beim Diner servierte«, »Eine alte Frau geht«, »Eine alte Vorstadtdirne«, i t. d.) Callotov ciklus »Les grandes misères de la guerre«, koji imade u sebi Cranachovih i Brueghelovih elemenata, Goyin ciklus »Los desastres de la guerra«, pak Daumierov opus ili George Grosz samo su dokaz, kako inspiracije djeluju kroz stoljeća i kako se ti tajanstveni traci estetske vidovitosti probijaju kroz tmine, uvijek svijetli i uvijek životvorni.

Promatrajući grafičku izložbu Šestorice (godine 1926.), razmišljao sam o tajanstvenom gibanju ljepote, kako neodređena, infantilna, dekadentna ljepota zapadnjačkog urbanizma djeluje sablasno sugestivno u periferičnoj, ni balkanskoj ni centralnoevropskoj pseudocivilizaciji, kao što je — na primjer — naša civilizacija.

Jer najposlije ovo je važno: može se o dekadentnom Zapadu imati mišljenje pozitivno ili negativno, ali treba priznati da — na primjer — u estetskom sistemu poznatom pod imenom Pabla Ruiza Picassoa ima mnogo sugestivne ljepote. Ona njegova bolesna, rahitična i polomljena djeca, linearnost njegovih golih cirkusantkinja, njegovi harlekini, klauni i artisti, upale bolećive očne šupljine njegovih bijednika iz tzv. plave faze, sve to djeluje kao dokumenat doživljaja i kao virtuozan crtež nabačen iskrenom i istinitom inspiracijom.

Grafiti, krejoni, bakrorezi Pabla Picassoa, njegove semitske ženske glave s grubo senzualnim usnama, masnom kosom i bademovim očima, njegovi pierroti, građanska nabuhla i

[1] Kasaju poput marioneta; vuku se kao ranjene životinje.



animalna lica, njegova melankolična ulja i dinamika njegovih gvaševa, sve je to talentiran velegradski lirizam i bespomoćna žalost svijesti o propadanju: beletristički motivi Hermana Banga, Toulouse-Lautreca. Cirkus Medrano.

Postoji već dvadeset godina lirik Pablo Picasso, rodom iz Malage, odrastao u Barceloni i u Parizu, o kome je Guillaume Apollinaire napisao, da je »duhovno više Latin, a ritmički Arapin«. Takav Španjolac dolazi u Pariz Van Goghova ludila, Gauguinove malajske emigracije, u Pariz, gdje cézanneizam djeluje svojim destruktivnim koloritom zarazno, i tako nastaje u njemu kretanje od linearnog lirizma do savršenog uništenja realnog oblika i do kubističke konstrukcije. Čitajući Sherlocka Holmesa, Nicka Cartera i Buffala Billa, Pablo Picasso udara temelje kubizmu. Što to sve zapravo znači, i kako je kubizam, kao likovni, misaoni ili sociološki pojam, zapravo apsurdan, dokazalo je čudovište »dada« (uzimam, da je »dada« srednjega roda).

*»Dada hat die Möglichkeiten der physikalischen Bewegung à outrance ausgenützt. Mohammedaner, Zwinglianer, Kantianer — jok, jok, jok. Dada ist der tänzerische Geist über den Moralen der Erde. Dada ist die große Parallelerscheinung zu den relativischen Philosophien dieser Zeit. Dada ist kein Axiom, Dada ist ein Geisteszustand. Die Frage: „Was ist Dada?" ist undadaistisch.«*[1] (Richard Huelsenbeck, 1920.)

Pod efektom ovakvih dada-manifesta (svoje vlastite djece) vraća se Pablo Picasso ka svom linearnom lirizmu bolećivih golotinja. Na primitivističkom akcentu svojih barbarskih žetelaca, u čaru olovke i tuša, natrag u stvarnost doživljaja. Od Puvis-de-Chavannizma do gitare i do kubizma, pak natrag u lirizam, to znači neznatnu picassovsku epizodu, na bazi sedamstogodišnjeg evropskog slikarstva.

Osamdeset grafičkih radova, izloženih na grafičkoj izložbi, grafički je u tolikoj mjeri nesamostalno, da pisati ocjenu te grafike ne znači ocjenjivati umjetnike, već njihove uzore.

[1] Dada je do kraja iskoristio mogućnosti fizikalnoga kretanja. Muhamedanci, zwinglijevci, kantovci — jok, jok, jok. Dada je duh plesa nad moralima čitave zemlje. Dada je velika usporedna pojava relativističkim filozofijama ovoga doba, dada nije aksiom, dada je raspoloženje duha. Pitanje: »Što je dada?« nije dadaističko.

Zahvatom u ovaj problem tangira se odmah veoma zanimljiv odnos naše civilizacije u relaciji spram zapadnih i sjevernih kulturnih centara, i mjesto grafičkoga problema u užem smislu javlja se problem kulturnohistorijski. Naime: problem kulturne i civilizatorne originalne ostvarivosti od elemenata nepismene agrarne sredine, u odnosu spram dekadentnog industrijaliziranog Zapada. Problem kulturnog elasticiteta periferične etničke grupe s jedva stogodišnjom građanskom nacionalnošću, spram ekspanzivnosti znatnih kulturnih snaga, sa sedamstogodišnjim kontinuitetom i tradicijom u svim kulturnim oblastima. Konkretno u slikarstvu: problem slikarske sredine, koja nema ni šezdeset godina slikarskog kontinuiteta, u odnosu spram sedam stotina godina slikanja na Zapadu. Jasno je i neoborivo, da kronološki kompleks od sedam stotina godina slikanja pokazuje (i najposlije logično je i shvatljivo da pokazuje) neke tendencije gibanja, što niti mogu niti trebaju da se podudaraju s tendencijom gibanja našega šezdesetogodišnjeg slikanja. Još konkretnije: dok su Picasso, Matisse, Derain, Segonzac i dr. organski i slikarski zamišljivi na slikarskom zapadu, kod nas picassovska, derainovska i segonzacovska grafika nije organska pojava. Zašto? Zato, što je kubistički eksperimenat (kao takav — simptom dekadence, nereda i propadanja) zamišljiv u slikarstvu, koje imade sedam stotina godina Greca, Ribere, Grünewalda, plus razmak od impresionizma do Cézannea i cézanneizma, ali poslije Auera ili Bužana taj se kubizam kod nas pričinja, u najmanju ruku, suvišnim: prvo, jer nema podloge, a zatim, jer nastaje refleksivno i neorganski. Analogija u književnosti: dok je Apollinaire u Parizu nakon četiri stotine godina književnosti signal rasapa određenih principa, dotle kod nas takav apollinaireovski stav znači epigonski import i književnu devijaciju. Zašto? Zato, što je »dada«-pokret, na primjer, kao znak kulturnog kretinizma, zamišljiv samo u kulturnoj sredini, dok je kod nas — poslije književnosti Joze Ivakića — »dada« savršeno smiješna pojava kao import.

Ako je istina, da su — na primjer — Michelangelo ili Ingres veliki slikari, onda sve ono, što se je dogodilo između



Maneta i Cézannea, znači spram michelangelovske oštrine oblika maglovitost forme s plusom kolorita. Spram Ingresove preciznosti u formi to znači patos boje na štetu forme, kao što i Verhaeren znači slobodan stih spram strogog modela Baudelaireova. Od Cézannea do Kandinskoga išli su slikari u apstrakciju, u savršenu anarhiju, u ništa. I Picasso je tako pošao s ruljom, a onda se je vratio natrag do svoje psihoanalitičke, rezignirane olovke i do svoje uznemirene, ali stvarne linije. Odnos Picassoa spram Michelangela odnos je rastrovanog, dekadentnog lelujavog evropskog lirizma spram bazalta Stendhalova ili Balzacova. I to je potrebno da se naglasi: svi ruski apstraktni slikari zajedno (Jun, Kandinsky, Maljević, Tatlin, Rozanova, Larionov, Ševčenko, Kuznecov, Roždestvenski, etc.) ne vrijede, na primjer, jedne stare kineske bronce iz epohe Ju-an (1280—1368 po Kristu). I ako Michelangelo-Ingres znače izvjesnu pozitivnu mjeru izvjesnih stilova, onda je Picasso lirizam nijanse raspadanja tog epohalnog evropskog slikarstva. Kod nas kao slikar imati velike zapadnjačke uzore rasapa, znači: raspadati se prije svoje vlastite egzistencije; znači: umirati prije života, logično znači: ne htjeti postojati!

U svima našim oblastima vlada nered, a u kulturnim naročito. Prosto majmunisanje Zapada postaje komičnim, upravo crnački bijednim. Kao ono nekoć, u početku afirmacije slavenskih plemena na Balkanu, kad prvi crkveni oci stvarahu početke naše pismenosti na temeljima dekadentne vizantijske civilizacije, tako i danas otac beogradske komparativne književnosti, gospodin Bogdan Popović, usred naroda pastirskog, bijednog i nepismenog, propovijeda zapadnoevropski dekadentni aristokratizam. Počeo je s Hérédijom, a svršava sa crnačkom plastikom na veliku slavu naše umjetnosti koju poriče. I kao što je pismenost crkvenih otaca ostala vjekovima neorganskom, ovapnjenjenom (sklerotičnom), neka bolećiva vegetacija mrtve vještine po crkvenim prostorima, tako i svi naši suvremeni kulturni aristokratizmi nisu kreativni, jer nijesu stvarni ni organski. Na primjer: naša likovna oblast u posljednjih šezdeset godina, sa svoje četiri faze od Bukovca do Meštrovića i od impresionizma do postimpre-

sionističkih najnovijih formula, još uvijek nije stvorila prikladne baze za organski razvoj i još uvijek nema solidnosti za stvaran početak. Kao dubrovačka književnost ili sjeverozapadni barok, i to je ostalo izoliranim naporom pojedinaca, sa sveopćom oznakom nemira i vibracije zagraničnih kulturnih zbivanja. Od Bukovca (Cabanel) do Meštrovića (bečka Secesija, Metzner), od münchenske grupe impresionista (Becić, Kraljević, Račić) do cézanneista i picassovaca i matisseovaca toliko je bilo pogleda, programa i struja, te se naš suvremeni likovni život iz izvjesne perspektive pričinja zanimljivim i bujnim, a u stvari to je ipak samo refleksivno zbivanje bez samonikle kreativnosti likovnih pokretača i graditelja. Od sviju najtalentiraniji, Meštrović je ostao pojavom za sebe i što on znači kao pokretač smjera najbolje su dokazali njegovi epigoni i sljedbenici u publicistici i književnosti (Rosandić, Rački, Krizman, Studin, Vojnović, Mitrinović, Strajnić, Nazor, Marjanović, Prohaska, Čerina i mnogi drugi). U vrijeme aneksije Bosne, Rauchovog procesa, atentata i balkanskih ratova vjerovalo se u spasonosnost vidovdanske šeme. Feudalnoturski deseterac, Metzner i secesija, to je trebala biti narodna umjetnost, i od svega u petnaest godina ništa. Meštrović je pošao svojim eklekticizmom u gotiku i dalje, a ostalo sve se rasplinulo. Mnogo vike ni za što! Od prve generacije impresionista Becić tendira sve više natrag, preko tona na čist oblik i oštru plastičnu modelaciju, dok su sva mlađa imena oko »Proljetnog salona« pošla za cézanneizmom do potpunog zanemarenja forme i do ekstrema.

Tako od Apsolutizma i Nagodbe dolaze generacije naših talenata u našu likovnu pseudocivilizaciju i onda ili postaju žrtvom malograđanske fraze ili epigonima Zapada. Meštrović se je u svojoj najranijoj mladosti strovalio u secesiju, čitave grupe mladih talenata u razne evropske slikarske »izme«, i to zbivanje nosi na sebi tragičan pečat periferičnosti malenog naroda, koji nije ni u Centralnoj Evropi ni na Balkanu. U najneposrednijoj blizini Ravenne i Venecije, vezana s renesansnom rimskom crkvom, provincija baroknog Beča, najzapadnija provincija balkanska, urasla geografski u industrijalnu i dekadentnu Evropu, Hrvatska je zanimljiva tema za



studij kulturnohistorijskog problema: kako se sudaraju kulturne komponente i kako nastaju prazni mrtvi prostori, za Evropu bez značenja, a za nas bez rezultata.

Do koje se kolorističke čarolije potencirao ekspedicioni marš slikarskih rulja, govore jasno piramide fabriciranih kubističkih, dadaističkih i neodadaističkih platnenih prostora. A svako platno imalo je izrazitu tendenciju, da tjera još dalje, i tako se je dotjeralo u ekstrem, u materiju samu, do njenog identiteta i preko identiteta do blefa.

Razderala se i pregazila i uništila stvaralačka ideja te materije i došlo se do nje same, došlo se do konstatacije, da je jedan kompleks života zahvaćen i sputan i izražen lancima spoznaje najjače onda, kada ga izražavamo njegovim identitetom, njim samim, stvar stvari samom, kakva ona naprosto jest. *Das Ding an sich.* Stvar po sebi: novinska hartija, češalj, kutija za sardine. Ušle su rulje kroz otvorena vrata inspirisanih vizija i od lelujavih nekih intuicija stvorile modu, vašar, cirkus, bordel, trgovinu, empiriju, publicistiku, blef i profit.

I kao što talas pučine može da dosegne samo određenu visinu, te zapjenivši se na vrhuncu i prsnuvši u milijarde kapljica mora da se surva opet natrag dolje po dubokim zemaljskim principima, kao što poslije teze uvijek pada arza i poslije karnevala dolazi simbolična i siva pepelnica, tako se i pikturalni talas Evrope zapjenio, popeo do kulminacione razine i u ove naše dane tiha je stanka, a iza nje ta će se golema groteskna i grozničava grdosija survati opet natrag. Od cézanneizma do picassovskog kubizma, od muzikalnog impresionizma do apsolutne glazbe boja Kandinskoga linija je rasla u tezi. Sad pada natrag u arzu. Kako će to biti duboko, hoće li samo do Ingresa ili još dalje do Davida, do Rafaela, do Tiziana, tko to može da zna? Potonut će negdje do jedne točke, gdje postoji golo tijelo, i zatalasat će se opet u visinu do apstrakcije, te snažena novom krvlju i nošena novim silama, ta će se historija talasati i pjeniti uzburkana i tonuti umorna uvijek dalje.

U tome procesu, koji smo markirali uglavnom s nekoliko riječi, mi bismo htjeli da ustanovimo, gdje je ono mjesto, na kojemu se nalazi Dobrović u svojoj današnjoj slikarskoj fazi?

Dobrović je ušao u slikarstvo u vrijeme, kad je analitičko prodiranje u kolorizam bilo moderno. I mora se konstatirati, da se nije poveo za ruljom i da mu nije bila na umu senzacionalna ambicija, da baš on prvi uhvati onaj apstraktni, zlatni i iluzorni *»dernier cri«*, koji donosi lovorike i slavu pariskih feuilletona. I kada bi ova pomodna destrukcija forme bila značila neko takozvano revolucionarno gibanje, onda bi Dobrović mogao da se obilježi kao izrazit kontrarevolucionar pomodne forme. Nervozna munjina rapidne dinamike naših dana nije ga se takla, i svi ovi problemi od danas i sjutra nisu ga fascinirali: po svom ličnom otklonu bojao se pomodne manire i nije se podredio diktatu stereotipiziranog ukusa.

On je oduvijek osjećao averziju spram apstrakcije i na svim njegovim platnima nema nijednog kvadratnog centimetra, koji ne bi imao svoju vlastitu fizičku, tjelesnu upravo težinu.

Ograničen na materiju instinktivno, on se nije nikada zanosio do nedosežnog. Uzmi stolnjak i vrč i daj taj stolnjak i taj vrč i tu drugoga nema i ne može biti. Istodobno, dok to može da znači simplicizam duha, koji ne će da živi danas, davnu neku historijsku preživjelost, ima u tome i konzervativnog karaktera, koji je ostao među mnogima posljednji. Rulje su jurnule u analitičko ništavilo, rulje se vraćaju razočarane, a mi, koji smo ostali posljednji, mi smo danas na povratku među prvima. I ako Picasso dvadeset i prve putuje prema Ingresu, Dobrović je ostao u sjeni klasicizma i nije se iz nje makao. I tu nam je snaga, što se nismo dali zavesti, nego smo ostali posljednji. Muzika? Prostor? Vrijeme? Sve su to fikcije! Tu sjedi model! Model ima nogu! Ta noga treba da se slikarski ostvari.

Te sise, te mišice, sva ta tjelesnost treba da se slikarski ostvari. I tu se ništa i ne može drugo nego to. Sve je omeđeno i sve je tjelesno tvrdo. I kao što je Meštrović modelirao stegna, gnjatove i guzove svojih mramornih žena, tako i Dobrović modelira svoje aktove. Kad kod njega čovjek atletski



stegne lopatice, nabori se na hrptu zabrazde kao žljebovi i korita torrenta, te se leđa čine nekim dobro modeliranim plastičnim terenom, sa sedlima, dolinama i humcima, jastučasto nabubrelim i tvrdim. Imade u svemu tome nešto duboko barbarsko, neukroćeno i divlje. I u aranžmanu i u dekoracijama. Ali to barbarsko i jeste oklop Dobrovićeva mozga i to ga je i izoliralo da ne padne nagrižen, i to barbarsko tako je na dnu, da ne osjeća buru na površini.

Linija naše slikarske relacije pokazuje stalan uspon. Poslije tipične provincijalne faze, u kojoj su se miješali diletantizam s makartovskim štillebenima i precrtavanjem münchenskih plakata (»Delavardica« Krizmanova), u najuspjelijim njenim usponima, i poslije dekorativnopropagandističke vidovdanske nacionalne periode, mi smo preko Račića i Kraljevića ušli u svijetlu sferu impresionizma. Tvrdo modelirani detalji na Račićevim portretima još su puni akademske neodlučnosti, dok se u posljednjim svojim akvarelima Račić razlio u široke tonove kao i Kraljević, a za njima pošla je čitava generacija, koja je danas pocijepana, i kako sada s njome stoji, ona — trudna kombinacijama — oscilira i ne zna kamo bi. Neki prirođeni joj valeuri u boji gravitiraju u njoj natrag (Uzelac), neke artističke kapricioznosti prelaze u psihološku titravost bolesnih finesa Kokoschke, Kubina, Pechsteina (Trepše, Gecan), a neka ornjava pariskih totalista i bubnjeva (à la Lhote) privlači lirske kapacitete Save Šumanovića u papirnatu pseudomonumentalnost, koja je prozirna i koju njegova snaga nikako ne podnosi. I dok se najmlađa falanga muči i bije na svojim platnima za izraz između ekstremističkih tendencija (Uzelčeve fabrike) i duboko položenog, gotovo akademski solidno zasnovanog modeliranja (Uzelčev portret sestre), Bijelićevih šturmovskih apstrakcija i Tartagline nervozne groznice, u tome svemu, što može još da se raspline, a može i da se zgusne, što je otvoreno kao rana, Dobrović znači sidro, duboko ukotvljeno u dubljini klasičnoj.

I taj kvalitet težine, koji kroz sve prozirne fermente, što klokoću i vriju kao mlad mošt, taj kvalitet težine, koja pada

na dno, izbija iz čitavoga Dobrovića i u tome je njegovo značenje u našoj relaciji.

Iz točne perspektive topografija se našeg slikarskog terena pričinja monotonom plošninom, po kojoj titraju sjene i probijaju se traci slikarskih pojava, što na evropskim vjetrovima putuju i jedre preko nas i bacaju sjenke po nama i prolaze. U tome vječnom jedrenju sjenâ stoji Dobrović i markantno se ocrtava u sivoj ravnici, kao dobro klesani torzo.

Naši mladi slikarski lampadefori s buktinjama svojih boja u rukama tek su počeli da trče kroz ovu našu balkansku tminu i u toj škuroj rasvjeti, uglavnom monohronoj, Dobrović se pričinja torzom fragmentarne, muzikalno obojadisane životnosti, kao intonacija, koja će se možda izroditi u neočekivane motive, ali kako sada stoji, više izgleda da nalikuje na pad meteora nego na mirnu svjetlost, što se javlja na istočnom horizontu prije svitanja.

Postoji i Ljubo Babić, slikar virtuoznih kvaliteta, koji je izrastao iz druge dekorativne faze, ali čija je geneza potpuno izolirana i omeđena kineskim zidovima jedne zatvorene ličnosti, koja hoda samotna po prostorima ličnih konfesija i o kojoj pisati, znači prijeći okvire naših slikarskih perioda i zahvatiti u pitanje hipotetičnih sinteza. Ljubo Babić po svojim je kvalitetima evropski eklektik, čiji je potencijal doživljaja toliko emfatičan, te grozničavom vatrom svojih problema sav taj eklekticizam rastaljuje u neke lične i duboke izraze, potpuno odvojene od naših ostalih nastojanja. Lutanja Ljube Babića kroz njegove oblake koji lete i vriju u dubljinama i ponorima, kroz njegove boje tako mutne, kao što su mutne krvave oči melankoličara, ta lirska lutanja Ljube Babića kroz svetokrugove boja, koji su gorjeli nad glavama njegovih vizantijskih Kristova i anđela kao što se danas pale žalosno u svim svagdanjim motivima, ta se lutanja probijaju iz godine u godinu u sve zgusnutije fokuse, koji se u jednoj slici kondenziraju kao repine primarnih geoloških magla, a u drugoj potitravaju kao vizije. Babić stoji potpuno osamljen kao individualan fenomen, kroz koji se doduše probijaju simptomi naše sredine, ali koji s tom sredinom — u slikarskom smislu te riječi — nema nikakva kontakta. Ti simptomi naše sredine, koji se probijaju kroz slike Ljube Babića, simptomi su konfesionalni.



I naša je konfesionalna simbolika golgotska, i Kranjčević je na pariskim barikadama vidio Krista, kako se bije kao jakobinac, isto kao što u Blokovoj revolucionarnoj viziji naših dana Krist stupa po Njevskom prospektu pred boljševičkom trupom krasnaje gvardije. Taj je temat naš, slavjanski konfesionalan i literaran, i na njemu je doživio svoj danteovski brodolom Mirko Rački, rijetka naša senzibilna inteligencija, o kojega slikarski derutnoj malaksalosti svjedoči komparacija sa starim Doréom. I nije slikarski kvalitet ono, što će ostati za Račkoga karakteristično, nego konfesionalna dubljina, koja je ostala neistražena, ali može da se odgonetne iza onih munchovskih mutnih koprena. Ta će konfesionalna dubljina ostati. Onaj profil iskrenih tendencija našega modernizma i našega liberalizma, koji je sve stvari potpuno oblijepio sladunjavim pučkoškolničkim Weltschmerzom, koji je pred svim problemima stajao na štakama i bio nošen na nosiljkama kao i Račkijevi aktovi pred portalom smrti. Jest, u tome ima mnogo takozvanog Przybyszewskijeva »satanizma« i iskrene erotike i dubljine srca i pseudointeligencije provincijalne, ali nema slikarske snage.

I u paraleli s tim faktima dubljine, u koje se je htjelo kod nas zahvatiti (à la Odilon Redon) i u koje se zahvaća i danas, u paraleli s tim našim konfesionalnim tendencijama, Dobrović nema u sebi savršeno ničeg konfesionalnog i savršeno ničeg literarnog.[1]

[1] Nekoliko riječi o tom takozvanom »literarnom«, koje se toliko puta zloupotrebljava. Veli se: »literaran štimung«, »literaran motiv« za sve šupljine slikarske na slikama. To je načelno krivo. Neka slika može biti kvalitativno šuplja, a da nosi u sebi mnogo više nego druga slika, tehnički savršeno savladana unutar granica velikih slikarskih kriterija. Klasičan slučaj Henri Rousseaua! Taj bi argumenat, dakle, bio protuakademski, a za relativitet današnje apokaliptične oluje. A onda još nešto. Što je takozvano »literarno«? Pod takozvanim literarnim tu se sasvim površno shvaća obično masa evidentnih neliterarnosti. Veli se, na primjer, za nečije neoimpresionističke sive mrlje i mrljice da su »literarne«. Kakve literarne i po čemu literarne i zašto? Isto toliko literarne kao zamazani i šuplji lirizam nekih šupljih pjesama istoga vremena, koje bi se s istim pravom mogle definisati kao slikarske.

Dobrović nema u sebi ničeg konfesionalnog. Njegova su platna objektivna, koliko može biti objektivna jednostavna mehanička konstatacija. On slika konstatacije. I on se sam toliko izdisciplinirao, da je njegovo cjelokupno naziranje i njegova dijalektika tek niz načela, što ih on želi da konstatira i slikarski primijeni. I u tom tvrdom i ledenom konstatiranju od zgloba do zgloba, od nosnice do oka, od sjene što je polegla preko lica kao malen obruč te dominira i sabija čvor mišica iznad laloka, u tom polaganom gibanju od detalja do detalja sva je snaga Dobrovićeva. On u svojim slikama pipa materiju i odatle taj njegov skulptorski plasticitet.

Dobrović je osnove svojih današnjih perspektiva položio u Pešti. Madžarska dala je imena kao Kupezky (1667), Munkácsy, Pál László, Szinyei Merse, Rippl, i u toj zemlji evropski svijetle i bogate Corvine i katedralâ, kao što je ona u Ostrogonu ili romanička u Pečuju ili gotička u Košicama, u juridičkoj i latinskoj feudalnoj kraljevini katoličkih oltara, gdje u starome švapskom Ofenu još i danas imade sva sila baroka, tamo nije sve tako zaostalo i pusto kao što mi to sebi predočujemo unatrag pedeset godina za naše protumadžarske političke borbe. Dobrović je izrastao iz akademske čokolade Munkácsyja (za koga je i kome je najbolje stvari komponovao Janez Šubic iz Škofje Loke) preko impresionizma Szinyeijeva i tako stao u paralelu s našim nastojanjima, koja su naši mladi ljudi kao hipoteze postavili u likovnoj praznini jedne likovne civilizacije, koja se tek rađa. Dobrović je dopro do kubističke formulacije gledanja, kada se kod nas otkrivao tek impresionizam, ali se okrenuo i otvorio grimizne zavjese renesanse. I kod nas izgleda situacija tako, da naši ljudi putuju u sfere apstraktne analize, te je sva prilika, da će se rasplinuti u pomodne dogme, sekte i apstrakcije i da će razbiti sve forme, membra disiecta u groznici, a Dobrović se već vraća iz eksperimenta u tvrdu, ustaljenu i krutu formu, on slaže rastrgana uda u stare i konvencionalne harmonije i na tome te se dvije smjernice sada ukrštavaju. Gibanje u Nepoznato i gibanje preko cézanneizma natrag u Sikstinu. Hoće li magnetizam Dobrovićevih teza biti dovoljno jak i tvrdi materijal njegovih jedrih torza dovoljno težak balast



za balone naših najnovijih inspiracija, da ne polete, da se ne rasplinu, to će se pokazati. Jedno je samo jasno, da oznaka Dobrovićeva leži u tome, da je on sidro.

Mi smo postavili tezu faustovskog, medijevalnog, magičnog stvaranja, tezu umjetnosti hudih i nepoznatih sila, umjetnosti, koja se rađa iz čežnje za nečim što likovno zaglupljuje, a zove se ideja ili vječnost, i došli smo do negativnog rezultata, da Dobrović nije »hudožnik« u faustovskoj magičnoj rasvjeti te čarolije, da nema nikakva odnosa spram literarnih hipoteza.

U drugoj tezi, u kojoj je bila riječ o skepsi i o negaciji, mi smo došli opet do negativnog zaključka, da se u Dobroviću ne biju sile pokretne i prvotne, vječno Da i vječno Ne, i da on ne stvara i ne producira po prvi put, da spada u školu i da ga to ne smeta što nastavlja.

Iz te dvije negativne teze, iz prve i iz druge, izbijala je pozitivna konstatacija, da Dobrović djeluje mozgom, intelektom i snagom svoje volje i karaktera, da — iako nije inicijator, iako ne producira zanesen prvotnim stvaralačkim elanom — on reproducira po zasadama stogodišnjim tvrdo i nepokolebljivo.

Ta su nam dva pozitivna fakta služila kao most u treću tezu, u kojoj smo vidjeli, kako je Dobrović konzervativan u evropskim relacijama, a u četvrtoj došli smo do toga, kako on znači sidro u našim odnosima, gdje još nemamo pod nogama toliko težine, da se ne bismo mogli zakotrljati u apstrakciju. Sada, na koncu, mi bismo trebali da reasumiramo.

Dobrović svladava anatomsku oblast crteža skulptorskom snagom. Njegova platna imaju svoje težište, ali nisu konstruirana uvijek u jednoj ravnoteži. (Vidi silne disproporcije u »Bakanalu«.) Na tim platnima nalaze se tu i tamo rastrgani odbljesci velikih uzora: Michelangela, Goye, Cézannea, ali ti su uzori uglavnom klasični. To danas, u vrijeme otrcanih i plitkih deviza posljednje slikarske mode znači slikarski karakter, a taj tvrdi slikarski karakter dominira čitavim Dobrovićevim radom.

Dobrović nije dekadent. On nije rastrgan skepsom, on nije idejni kontemplator, on je čovjek koji slika na akademsku tezu: »Kretanje tijela nastaje iz prijenosa snage od uda na udo.« I on daje to tijelo i ta uda kao poluge primitivne mašine, koja prenosi snagu s jednog mjesta na drugo i tako se giba u mehanici vječnoga gibanja. Njega ne zanima, zašto se to tijelo kreće, nego kako se kreće. On ne analizira ništa. On slika sebe isto tako kao što slika i ćilim u pozadini ili koju staru kuću, kraj koje stoje jablanovi. Baš ta analiza, koja danas dominira slikarstvom, njega se ne tiče.

I Dobrović ne raskapa faustovski po sebi i ne stavlja sebi u oči zvijezde, i kosa mu ne vijori na vjetru kao luđaku, koji se izgubio u relativitetu poput slikara i pjesnika naših dana. On ne zadire u sebe nikamo. On se nije razbacao po platnu na nekoliko anatomskih, oguljenih, krvavih komada mesa kao neodadaisti, on ne daje svoju lubanju s isparanim nervima kao telegrafskim žicama. Dobrović se nije rastrgao u sastavne dijelove i njemu se njegovo »Ja« ne prikazuje kao nepoznata sablast, što se iz dana u dan zamata u strahovito monotono klupko vremena. Dobrović doista ne osjeća ni rotacije globusa, ni dinamike, ni vremena, i ne razbija sebi glavu, kako da uhvati to vrijeme na platnu i da ga realizira. On se ne brine za takve sitnice, kako u njemu raste stanica u stanicu i kako se sve kuha u njemu kao u kotlu i sve gori i sve se rastapa kao vulkan iz koga suklja vatra. On sebe gleda barbarski plitko i naivno duboko.

— Tko sam Ja? Ja sam mladić, mrvu kukasta nosa i smeđih tamnih očiju, i moja je kosa gusta i gustim tvrdim češljem razdijeljena na polovicu. Ja se dobro poznajem. Svaki dan ujutro, kada se češljam, ja se vidim u zrcalu. I onda vežem sebi kravatu i to je sve s tim mojim Ja! Što se tu još više može da zna? Kamo dalje od toga? (»Autoportret«)

(Ta barbarska naivnost našla je svoj klasični pendant u autoportretu Milivoja Uzelca iz g. 1921. I on tamo sjedi robustno modeliran u apaškoj maji s herc-asom u ruci i flašom vina pred sobom na klupi, a masa problema, koji se rješavaju danas u slikarskoj Evropi, taj nemir nervoznih duša, da vrijeme ipak kuha u nama i da se puši iz nas, i mi da u



elipsama plešemo oko sunca i da namatamo to sunce u prostorne elipse, i sva ta prostorna vizija da se vrti za nama, kao neka para, te mi emaniramo dušu i zamatamo prostore i zvijezde u florove te svoje svijesti, što se to sve tiče Milivoja Uzelca?)

Iz Renanove distance: *»Ni de si près ni de si loin«* — Dobrović je dao svoga brata. Glavu bucmastu i kvrgastu, vratinu debelu, a pozadinu blijedokrvavu, tako da se ona smeđa koža animalno lašti i oči gledaju iz nečega zgusnutog i tupog, kao što su zgusnuti i tupi životi po našim sobama. I tako je dao onu gospođicu šiljasta nosa i debele jake frizure, tako relijefno postavljenu u okvir, da reljefnijega postava kod nas nema. U Dobrovića uopće prevladava detaljna relijefnost. On od jedne izbočine materije pipa do druge, i tako gradi mostove preko ponora forme i tako se giba polagano na platnu naprijed. To njegovo uporno svladavanje detalja za detaljom nalikuje na fosforesciranje insekata, koji u debeloj tmini dna osvjetljuju svoje minimalne optičke krugove svojim sumpornim laternama. U Dobrovića nema integralnoga zamaha. On se nije bacio u va banque, da u jednome sintetičnom elanu ulovi sve ili ništa, kao Babić, on se nije rasplinuo kao sapunica u mirisnom konfesionalnom fin de siècle — »Weltschmerzu« kao Rački, da zapleše balet ideja i da kod prvoga takta padne. Dobrović svladava materiju barbarski. On kopa svoje tunele kroz nju i probija se kroz nju kao potočić kroz kamenolome i pili je kao kvrgasto drvo. Na njegovim platnima nema inspiracije, koja se je zarila u materiju tako duboko, da se oko svakog prsta namotalo nekoliko vijugavih potoka i vrela i da nam se po dlanovima praćakaju ribe i buja rastlinje, sočno od mirisa i tvari početne, kao kod starih sretnih Holandeza. Dobrović ne zadire pod kožu u puls dubokih toplih arterija, u njemu nema analize redonske, on stoji uvijek od materije na ukočenu, barbarski naivnu distancu i u tom rezerviranom stavu sva je njegova snaga i sve njegovo značenje za nas i kod nas.

Jer mi više nismo slikarski slijepci, kao što smo bili donedavno. Golemi kanali naših nerava zjaju kao gigantska ždrijela teleskopa, i kupola je našega mozga zvjezdarnica, i

po njenim okularima plove sjenke predmeta, stvari, simbola i slutnja, kao oblaci što plove nad tihim zrcalima voda. U vječnoj defloraciji svojih čula mi se oplođujemo munjinom doživljavanja, a da trudni danas novim i lijepim mogućnostima ne bismo pali u ludom naporu eksperimentalnom, javio se Dobrović kao pozitivna fiksna točka, o koju možemo da se opremo, s uvjerenjem da je materija uvijek ista i da se može samo u njoj, preko nje nikako. S golemim kvantitetom barbarske vjere, koja vjeruje u sakrosanktne zasade Uma i Ljepote, on nam danas svijetli kao svjetlost puna tradicije klasične kulture, koja se je održala u mnogo većim katаklizmama forme nego što je ova naša, danas.



# RAINER MARIA RILKE

U MOTIVIMA Rilkeove lirike ne događa se ništa, što se ne bi zbivalo i u drugim evropskim lirikama, koje su se razvile pod pariskim utjecajem u drugoj polovini prošloga stoljeća. Doživljavati stvarnost kao »gnjilu dinju užitaka« (Baudelaire), kretati se u krletki svoje vlastite nemoći po lirskom zakonu Baudelaireovih životinja: hijena, mačaka, pantera, lešinara i mandrila, osjećati raspadanje samoga sebe u sebi, pretvarati sebe i svoje najintimnije u »harmoniju boja, zvukova i mirisa«, po svemu tome Rilke spada u prošlo, lirski dekadentno stoljeće.

Rođen (1875) u sjaju austrijskoga carstva[1], Korošec podrijetlom, sin siromašna plemića, austrijskog činovnika, sanjarsko dijete, koje mašta o svojim imaginarnim plavokrvnim precima, kako umiru po dunavskim močvarama i na madžarskoj ravnici u baroknim turskim ratovima, carski i kraljevski snob, koji umišlja sebi da je burbonskog podrijetla, i to još — dakako — Condéove grane, Rilke je po složenosti sastavnih komponenata tipične austrijske malograđanske sredine postao Austrijancem u keyserlingovski neodređenom i malograđanski zbunjenom smislu toga pojma. Niknuvši pod habzburškom zastavom, na granici slavenskog i njemačkog svijeta, u nejasnom i izmiješanom stanju istočne i zapadne srednjoevropske zone, na prijelazu stoljeća i civilizacija i sam prelazna pojava, on je ostao neodređen, mutan i uznemiren čitavog svog života, fenomen vrlo značajan u zbunjenosti čitavog jednog vremena.

[1] Biografski i ostali podaci po knjigama: Robert Faesi: R. M. Rilke. Beč 1919. — Robert Heygradt: Die Lyrik R. M. R. Freiburg 1921. — Paul Zech: R. M. R. Der Mensch und des Werk. Dresden 1930.

Tjelesno slab, s nastranim sklonostima sanjarskog i povučenog značaja, iz građanske kuće, pod paskom svojih rođaka činovnika i visokih časnika, pao je u kadetski odgojni zavod, i nakon mutnog i teškog djetinjstva čitavog je života ostao nastrano preosjetljiv i osamljen: nesretan austrijski kadet, zaljubljen u vječnost. Ružan u mladosti, nezgrapan, prerazvijen i tankoćutan, dospio je u prvoj zrelosti pod utjecaj jedne od sebe starije gospođe, koja ga je, po svom vlastitom priznanju, prigrlila omraženog i napuštenog »kao šugavog psa, koga svi ostavljaju po strani«.

*»René je patio teško od želučanih neraspoloženja, njegovo lice bijaše iznakaženo bubuljicama, a osim toga njegove crte lica bijahu odvratno ružne. Neprestano natečen široki nos i neprirodno velika usta s nabačenim, nabreklim crnačkim usnama, sve to nije njegovu pojavu činilo privlačnijom«*[1] (gospođa Valéry von David Rohnfeld, 1893).

Žalosno i sivo djetinjstvo među malim austrijskim kadetima u Sankt Pöltenu, teške ljubavne krize u prvim danima zrelosti, neprekidna opasnost od samoubojstva, osamnaest knjiga u osam godina s nizom književnih neuspjeha u drami, u stihu i u prozi, natezanja i svađe oko bijedne ostavštine, to su bile subjektivne i presudne komponente za ličnu podlogu Rilkeove lirike. Pasivan od naravi i nemoćan spram svake stvarnosti, on je nastavio da iživljava u sebi svoj neiživljeni pubertet, obavijen maglama i mirišljivim, opojnim dimom jedne književnosti, koja se preko pariskih salona dimila u književnim sobama, po svim gradovima i kavanama evropskim. U polutmini sjeverne, hladne, granitne civilizacije, u odrazima dalekih, magičnih, lirskih svjetala, hraneći se natrulom bezizlaznošću viših društvenih krugova kao inspiracijom, pod polurasvjetom bečke Secesije i nordijskih sentimentalnih pisaca kao Jacobsen, lirika Rainera Marije Rilkea procvala je kao bljedokrvno, bolesno dijete u gospodskoj sobi. Rođen i odgojen pod austrijskim carstvom, Rilke je postao pjesnikom carske visoke građanske plemenite elite; polusjaj njegovih pjesama, što blistaju kao lakirane starinske uljene

[1] Citat po P. Zechu. R. M. Rilke, str. 30, 31.



slike, čitav ceremonijal njegove lirike grbova, slugu, parkova, kočija, vitezova i kraljeva, sve je to — u zlatorezu i u koži — postalo skupocjenom dekoracijom najodabranijih krugova. U očima tih plavokrvnih krugova Rilke je ostao više plavokrvan kadet nego pjesnik, a pjesnik samo utoliko, ukoliko je bio plavokrvan kornet.[1] Uznemiren u svijesti i podsvijesti, neobično nadaren, u groznici svojih usplahirenosti, Rilke je lutao Evropom od Rima i Caprija do Toleda, od Sankt Petersburga do Moskve i do Pariza s kovčezima i s knjigama kao trubadur i gost plavokrvnih kneginja, za čitavog svog lutanja tipičan artist građanskog vremena devedesetih godina, sa svim kabinetskim karakterom tog knjiškog, sobnog i u sobi zaključanog književnog vremena. Kozmopolit na prijelazu stoljeća, putnik i globetrotter u društvenom smislu te riječi, Rilke je pisao pjesme na devinskom dvorcu kneginje Thurn und Taxis, kod svojih bogatih znanaca na dvorcu Berg an Irchel kraj Züricha, na grofovskom imanju Château de Muzot sur Sierre, a kada je god. 1914. buknuo rat, on osjeća taj događaj kao »tjeskobnu pukotinu u sebi i na svome stvaranju«.

*»Da ništa ne pojmim: da, to je bilo čitavo moje zanimanje ovih godina. Samo otvoreni svijet bijaše za me jedino moguć, ja nisam znao za drugo.«*[2]

Proživjevši kao Rodinov lični tajnik više godina u Parizu i vrativši se poslije rata ponovo u Pariz, on je, drugujući s književnicima u krugu oko Paula Valéryja, i sam propjevao francuski, kao što je za svoga ruskog boravka pjevao ruski, intuitivno osjetivši svu glazbenu voluminoznost ruskog stiha. Zbog njegove francuske lirike proglasiše ga neki njemački krugovi odmetnikom i odrodom, i nakon trideset knjiga njemačkih pjesama, na vrhuncu svoga stvaranja, Rilke je bio

[1] Kornet je bio konjanički zastavnik u austrijskoj kavaleriji za vrijeme baroknih ratova. Već sam zvuk te barokne, strane, mistične riječi, nadahnuo je ingenioznog dekadenta Rilkea da napiše nekoliko araka svoje prozirne proze, povezavši taj apstraktni kavalerijski austrijski rang sa svojim genijalnim imenom, tako te izgleda, da njemu pojam korneta više znači od vlastitog imena.

[2] Citat po L. von Schlözeru. »Prager Presse«. Književni prilog, broj 40, 1930.

prisiljen da se objašnjava, da nije ni prebjeg ni izrod, kako o njemu misle neki njemački rodoljubi.

*»Kakav besmisao, kada mi podvaljuju, da sam ja ikada tvrdio, da nisam njemački pjesnik. Njemački jezik nije mi bio dan kao stran: taj jezik djeluje iz mene, on govori iz moje biti. Zar bih bio mogao da stvaram na tome jeziku, zar bih bio mogao da ga obogaćujem, da nisam osjetio taj jezik kao najsvojskiju stvar. Što sam nekoliko stihova sastavio francuski, bio je to, uglavnom, pokušaj, eksperimenat u drugoj oblikodavnoj tvari, koja slijedi druge glasovne zakone. Da isto tako vladam još i drugim jezicima, ja bih taj pokus i na njima ponovio. Ali ako se iz toga zaključuje, da se sada više ne osjećam njemačkim pjesnikom, onda je to besmisao. Ja jesam ono, što stvaram.«*[1]

Od najsavršenijih njegovih pjesama u knjizi, koju nije bez razloga krstio »Slikovnicom«, pa sve do »Devinskih elegija«, jeremijade u deset pjevanja, u kojoj je mislio da ostavlja sintezu svoga stvaranja, Rilkeova lirika znači trajanje bujne slikovitosti.

Slike, dječji zanos za slikama i podjetinjena nemoć pred čarolijom slika, to je Rilkeova lirika u »Slikovnici«, osamnaestoj njegovoj knjizi, poslije osmogodišnjeg književnog napora između osam stotina devedeset i četvrte i devet stotina i druge.[2]

*Onda postaje tiho. I kiša kiši tiše*
*nad mirnim, tamnim sjajem kamenih ploča.*
*U blistave pupove cijepljenoga voća*
*svi se zvuci skriše.*

(Aprilska pjesma)

Slike, daljine, mirisi i rime njegove »Slikovnice« mjestimično još nose tragove književnih početaka iz svezaka »Žrtve Larima« i »Meni u slavu«; one su kadikad još staromodno,

[1] Citat po Paulu Zechu. R. M. Rilke, str. 178, 179.

[2] Život i pjesme, 1894; Putokazi I., II., III., 1896; Sada i u čas smrti naše, 1896; Žrtve Larima, 1896; Rani mraz, 1897; Kruna sna, 1897; Bez sadašnjosti (drama), 1897; Advent, 1898; Majčica (drama), 1898; Maske, 1898; Životom (novele), 1898; Dvije praške priče (novele), 1899; Meni u slavu, 1900; O dragome Bogu i drugo, 1900; Svakodnevni život (drama), 1901; Prigodom posvete umjetničkog paviljona u Bremenu (svečana igra), 1902; Slikovnica, 1902.



gotovo lenauovski lelujave, ali se u mnogim najprozirnijim ostakljenjima te knjige već osjeća tehnička i vidovita prozračnost, kakvu je postigao Goethe u svojim najsretnijim trenucima. S tom knjigom postavio se Rilke između Georgea i pariskih dekadenata kao putokaz suvremenoj mlađoj njemačkoj lirici, u kojoj se još i danas na mnogim stihovima osjećaju traci Rilkeovih riječi, kao odsjaj dalekog svjetionika, koji je počeo da daje svoje svijetle znakove dvadeset godina prije Werfela, Hasenclevera, pokojnoga Trakla i mnogih drugih predstavnika njemačke lirske današnjice.

Kako rastu mlade djevojačke grudi, kako se u žilama miče i šumi prva krv tjelesnog bunila, Rilke spram Novalisove tužaljke nad sličnim motivom ima iskustvo lirskoga raspona između romantike i simbolizma; njemu stoji na raspolaganje bogatstvo usavršenog instrumenta lirskog razdoblja između osam stotina i pedesete i devetstote, ali on ima osim toga svoj lični potez gudala, koji spaja slike u nov zvuk tipične rilkeovske pjesme, pune i konačne.

Paul Zech, pišući o početnoj fazi Rilkeova razvoja, u prvih deset-dvanaest knjiga prosječnog i uglavnom nezanimljivog, citira:

*Zlatna polja već snivaju,*
*u meni srce bije;*
*u luci večernje galije*
*crvena jedra snimaju.*

*O, blaženo snena Vigilija!*
*Sad noć po zemlji kroči;*
*mjesec, blijeda lilija,*
*raste na dlanu noći,*

(1897)

i kaže — da je ta pjesma tipično početnička, »kakvu je mogao da napiše, ni bolje ni slabije, bilo koji srednjoškolac, između devedesete i devetstote. Pa ipak, već je ta pjesma tipično rilkeovska u glazbenom titranju samoglasnika, u glasovnoslikarskom produbljenju slika u koncentraciji bitnog od stvari do stvari, kakva je moguća samo u originalnoj glavi«.

Prve njegove knjige pune su slika, koje u mnogočemu naliče na obojadisane bakroreze bečkog secesionističkog vremena: zelenilo bakrenih kupola u sjaju večernjeg zapada, parnasovski patetični završeci, kišovita predvečerja na granitnim ulicama velegrada u sjaju večernjih svjetala, melankolija ostavljenih djevojaka, kada plaču za dragim, koji je nestao u daljini.

*On dođe i minu ko vihor što mine,*
*kao pozdrav zvona iz daljine*
*u samoći molitve kad nestaje i gine.*
*I dok bi jadna nadvikala tišine,*
*ona bi tiho plakala*
*i hladnu krpu u suze namakala.*

— — — — —

*Njegova smijeha meka i fina slika*
*ko bjelokosni sjaj starog molitvenika,*
*za domom žalost i mećava u badnjoj noći*
*il' biserom optočeni tirkizi*
*i mjesečina na nekoj dragoj knjizi.*

(Djevojačka melankolija)

Rilke pjeva o miomirisima ženske kose i mesa, o crkvama, o žrtvenicima i o tamjanu, i dok je u »Slikovnici« dao dvadesetak pjesama lirske snage, mnoge su mu romance tipične kao starinski perorezi, gotovo više u narativnosti zanimljive nego u lirizmu.

*Jaše vitez u crnom ocalnom šljemu*
*van u šumni svijet.*
*Blistaju vani u dolini dani,*
*drugovi, bitke i gozba u trijemu*
*i cure i svibanj i krv u rani*
*i bog sred puta hiljadu puta*
*visi raspet.*

(Vitez)

Osjećati bogatstvo flore, »slatku žalost kiše i svilene vjetrove« (F. Gregh), pjevati o jeseni, o vodoskocima i brezama, o mjesečini, o trepetljivim brezama i mirišljivoj ženskoj kosi, doživljavati gotiku starinskih gradova u polusvjetlosti sutona, to znači: živjeti književnim životom građanske lirske slikovitosti, što je stajala nadstvarna i nestvarna između poezije i stvarnosti kao španjolski zid, protkan skupocjenim brokatnim vezivom trepetljive »magije riječi«. Rilke je pjevao o mramornim grčkim bogovima, o antičkim natpisima sarkofaga, o biblijskim slikama i likovima, o Buddhi i o labudovima, s mramornim, često parnasovskim mirom romantične slike o »ljepoti stiha«... U mnogim svojim slikama on je uživao kao bogata, uglađena precioza, koja svojom naprahanom krinkom i svojim miomirisom i toaletnim raznobojnim esencijama blistavo i slikovito predstavlja čitavu jednu epohu građanske kulture. U vrijeme izumiranja romantične Slike o svijetu, koje svakodnevno sve to više nestaje u sudaru sa suvremenim Strojem i strojevnošću našega vremena, u tom prelaznom i uznemirenom stanju sudara dvaju svjetova: romantičnog, metafizički izastvarno slikovitog, i strojevnog, punog teške zakonitosti Stvarnosti kao takve, Rilkeova lirika stoji između ta dva svijeta, kao završetak jednoga vremena, koje je nepovratno otputovalo u književnu prošlost.

Tipično prošlostoljetna, gotovo parnasovska jeste, na primjer, njegova »Rimska fontana (Borghese)«:

*Od mramora oblog, starog, zdjele dvije,*
*jedna ponad druge; a voda tiho pada*
*iz zdjele gornje. Žamor vodopada*
*na šuplji dlan se donje zdjele lije,*

*što na tihi žubor šuti šutnjom šutnje tije*
*odrazujući nebo i zelenkastu tminu.*
*U potajnome sjaju odsjaj sinu*
*ko nepoznata stvar, a voda se lije*

*kružeći tako u prekrasnoj zdjeli,*
*širi se bez čežnje, u krugove se dijeli*
*i sneno kadikad se kap za kapljom preli*

*u zadnji odraz uz prevjes mahovine,*
*gdje se voda u zrcalu smješka,*
*u posljednjim prelivima mreška.*

Pišući još u početku svoga lirskog stvaranja o Trideseto-godišnjem ratu, on je mnogo bliži dekorativnim vinjetama bečkoga lista »Ver sacrum« nego svome uzoru u tim slikama, Callotu. Kao Schiller za Samozvanca Dimitrija, Rilke je osjećao u sebi od početka romantičnu čežnju za zavislanskom daljinom, za slavenskim horizontima, snivajući o carskoj Rusiji i o ruskim carevima dekorativno, kao Rimsky-Korsakov i ruski simbolisti Baljmont ili Zinaida Hippius. Njegov ciklus o ruskim carevima šaren je kao scena iz carskog ruskog baleta ili kazališne makete L. Baksta. Umiranje malodobnog ruskog Cara na grimiznom prijestolju kremaljskom balada je gledana kroz vela i tkanine plesa Ane Pavlove:

*U svome ruhu, što se sjajno koči,*
*drhtao je Car, a nije znao, kako*
*daleko se je od blagoslova mako*
*i kako je blažen u svojoj samoći.*
*I tako bunca, misli blijedi Gosudar,*

*a bolesna mu kosa po obrazu pala,*
*što nestaje već vrlo dugo, gine,*
*ko odraz lica iz zlatnog ovala,*
*a blista sjajan, zlatan brokatni talar.*

(Carevi)

Baklje, biserje, rubinima optočene čaše i vrčevi, srebrni pladnjevi uokvireni duguljastim safirima, skupocjenim kovinama okovane ikone, hodočasnici i kaluđerske sjene, sve je to protkano u Rilkeovoj slici ruskog bajoslovnog carstva zlatnim cjetovima teških, brokatnih boljarskih plašteva i ogrtača. Putnička uspomena na baletne večeri carskog Sankt Petersburga, kada se u zlatnom polusjaju loža blista naprahani alabaster nagih ramena otmjenih gospođa u okviru kakve kneževske gala-predstave.



Bezbrojno mnogo lirskih talenata dozrijeva danas u velegradskim kotlovima, prekuhavajući se u mukama za svojim vlastitim izrazom, ali u masama banalnih prosječnosti i imitacija Rilkeu je bilo dano, da, ponesen snagom svoje lične slike, zablista u pjesmi odjedamput pun unutarnje svjetlosti, kao crtež tušem genijalnog i nesretnog Toulouse-Lautreca. Teško je pristupiti tajni pjesničke riječi grubim govorom književnog prikaza, jer se te pahuljičave riječi mogu iznakaziti svakom suvišnom kretnjom jezika ili misli, ali kada Rilke opisuje tijelo mrtvog pjesnika na odru, on mutnom sjevernjačkom morbidnošću Munchovom daje sliku neprolaznu i gnjilu, upravo do one punoće, koja je potrebna da postane sugestivnom:

*A obraz pjesnika tugaljivo mrije*
*i to lice rastvoreno gnjije,*
*ko unutarnje lice voća kada gnjije.*

Po unutarnjoj sklonosti svoga dara, po odgoju i po tradiciji mnogo je evropskih pjesnika mnogogodišnjom marljivošću usvojilo savršenu vještinu svladavanja lirskoga instrumenta, ali Rilkeova jednostavna slika o unutarnjem licu voća, što gnjije, njegova je lična tajna, puna mutne ali sugestivne slikovitosti. Jedan pogled, jedan titraj i taj rilkeovski detalj pokreće u nama duboku, slikovitu, snažnu uznemirenost; mi osjećamo, da je tu među recima ovih stihova negdje zakopan onaj nejasan i emocionalan kompleks, što ga suvremeni pariski snobovi i lirski velikani, ne znam po koji put, otkriše starom i otrcanom slikom takozvane »čiste poezije«.

*Tu dugotrajna strava škole protječe i vrijeme*
*čekanja i samih tupih stvari.*
*O, trajanje teško, o, vrijeme samoće . . .*
*A onda vani: ulice bruje i zvonjavo se toče*
*i na trgu vodoskok klokoče.*
*Kroz perivoja grane daljina se njiše,*
*a sve to nosi i zanosi mališe,*
*što kroz događaje odvojeno kroče—:*
*o, trajanje čudno, o, vrijeme samoće!*

*Na sve to u daljinu otvaraju se zjene:*
*na ljude i žene, ljude, ljude, žene,*
*na dijete strano, bujno, od nas posve drugo;*
*i jedna kuća tu, po koji pas kadikad nas prene,*
*i nijema strava tajne povjerene—:*
*o, snovi, o, stravo, o, besmislena tugo!*

*A to su igre: lopte, prstenje, koluti,*
*u perivoju jednom što polagano žuti.*
*Dodir odraslih tijela u zanosu slijepa leta,*
*a u predvečerje tiho, izmoreno kući*
*koracima sitnim ukočeno se vući—:*
*o, uvijek blijeđa sliko o poimanju svijeta,*
*o, terete, o, stravo!*

*I dugotrajne sate klečat nad ribnjakom*
*s korabljicom, sa sitnim jedrenjakom;*
*u zaboravu sve divnijih koluta,*
*gledati jedro kako sjajno pluta*
*i misliti o odrazu na vodi,*
*gdje sitno, blijedo lice ponire i brodi—:*
*o, djetinjsvo, o, trepetljive slike,*
*kamo sve to vodi?*

(Djetinjstvo)

»Djetinjstvo« je vrlo značajna pjesma za Rilkeovu prvu stvaralačku fazu. On je od početka naginjao dječjim motivima i sav se izgubio u doživljavanju dječjeg u sebi; u tom nejasnom poniranju u svoje vlastite dubljine, on je najdalje dopro do onih mutnih slika, koje bi trebale da znače naše prvotno i neposredno doživljavanje. To su odjeci dalekih pomrlih riječi, to su titraji blijedih ishlapjelih slika, to je buncanje o nedoraslim uspomenama, slaboumno, djetinjasto, nemoćno naricanje, duboko protkano između redaka »sugestivnom magijom« bolećivih i plačljivih riječi; ta je pjesma napisana u onom zanosnom stanju, koje velečasni abbé Bremond zove »stanjem pjesničke milosti«.

Od Rimbaudove »Pijane korablje« do Madžara Adyja, do Matoša i do Augustina Ujevića mnogi su lirici gledali malenu i nedoraslu djecu nad ribnjacima s lađama, kako se igraju na kraju drvoreda. Impresionistički slikarski omiljeli motiv iz Luksemburškog perivoja, o kome su Marcel Proust i A. Gide napisali nekoliko savršenih stranica prozirne proze; htjeti pojednostaviti tu pjesmu do »razumne spoznaje« bilo bi suvišno. Ona pokraj svih sličnosti sa stranim uzorima nosi jasan naglasak, lik i boju Rilkeovu. To sublimno, duboko, problematično, nepoznato, tajnovito dječje u nama leži duboko pokopano u tmini naših vlastitih freudovskih kompleksa i to bolećivo sjećanje i skoro perverzno boravljenje u prostorima našeg mrtvog djetinjstva jedan je od jakih nagona za usporavanjem brze prolaznosti svega našega u nama. Ta su djetinjstva zamotana u svakom smrtniku kao mali mrtvaci u pelene posmrtnih uspomena i te su pjesme nadgrobni spomenici dubokog nagona: htjeti trajati. To je uskrisivanje smrtnog u nama, a Rilke, okrenuvši svoje lice od stvarnosti, gledao je u sakrivena i mrtva djetinjstva vidovito i trajno, napisavši o djeci svoje najintimnije pjesme. U infantilnoj, tankoćutnoj žalosti osamljene, melankolične dječje duše, kada vani kiši, u sobi je polusvjetlost, a dijete živi puno, neposredno i istinito među slikama svoje imaginacije kao u slikovnici, u takvim je motivima Rilke otkrivao svoje, gotovo uvijek neobično sretne inspiracije.

*Tmina je bila u sobi, kao u prostoru blago,*
*o kome dječak sniva, začaran tajnom bajke.*
*Kada odjeknu sobom sneni korak majke,*
*zazvonila je čaša na ormaru blago.*

*Osjeti majka, kako je oda soba,*
*poljubiv svoga dečka: zar tu si, dijete? reče...*
*Pogledaše plaho na klavir ta stvorenja oba,*
*jer svirala su jednu pjesmu mnogo veče,*
*u kojoj se dečko zapleo kao u čipke.*

*Dečko je sjedio tiho. I silno napeto motri*
*majčinu ruku, gdje se pod prstenom svija,*
*kao da je teška snježna mećava vija*
*preko bjelokosne tipke.*

(Iz jednog djetinjstva)

Svaka je pjesma, kada je čitajući doživljujemo, zapravo puna »nepostojeće« nečisti; osim toga, još i materijala razumnog, širokog kompleksa vlastite osjetljivosti, uživljajne mogućnosti, često ovisne od slučajnih, naoko neznatnih i posve istančanih sitnica, kod prijevoda eventualno i jezičnih smetnja; no bez obzira na naše momentano raspoloženje, nemoguće je da se u ovoj pjesmi ne osjeti duboka, dramatska upravo sugestivnost balade.

Iz ove pjesme, iz njene smeđe rembrandtovske dubljine progovara tajanstven događaj, sakriven i nepoznat, ali baš u svojoj skrivenosti naglašen i izdignut do dramatskog volumena. To je tužaljka nad stradanjem jednog djeteta, nad stradanjem, o kome nije rečena nijedna riječ, ali nam u srcu ostaje krvav pečat nečeg mutnog i žalosnog, što se zbiva u polutamnoj nepoznatoj sobi.

Da je ovo intenzivno bavljenje dječjim slikama, pogledima i doživljajima kod Rilkea osnovano, prije svega, na ličnoj podlozi, o tome nema sumnje. Taj rilkeovski tipični strah: htjeti se sakriti u dječje slikovnice, spustiti se do sagova dječjih igračnica i poživjeti životom dječjih igračaka, to estetsko podjetinjenje simptom je raspadanja romantične predodžbe o svijetu, uz potpun estetski nihilizam kao popratnu pojavu Fin de siècle-a. Za čitavo to vrijeme nije ništa značajnije nego Hofmannsthalova »Balada o životu vani«, tužaljka beskrajnog nanizivanja beznadnih nihilističkih slika, s tipičnim prizvukom lažne utješljivosti nad trajanjem slikovitosti i mudrog dekadentnog, buddhističkog pomirenja s trajanjem besmisla.

Iz ovih pjesama govori glas estetskog nihilizma, koji, kao i Gustav Mahler, traži izlaz u instrumentaciji starokitajske lirike, u egzotičnom kultu kasnog simbolizma i secesije. Umor i prezasićenost velegradskog mozga, koji ne podnosi više stvarnosti, nego se skriva pod tkanine i sagove mrtva djetinjstva. Djetinjasta strava pred neprekidnom opasnošću, da se ne prekine ona od sjena i lažljivo trepetljivih snova satkana nit, što nas veže sa simbolima, da, izbačeni iz romantičnih prostora svoje slike o »Ljepoti«, ne bismo udarili glavom o oštre bridove suvremene strojevne Stvarnosti.



Tako očajavaše čitavo jedno zrakoplovno kavansko vrijeme na prijelazu Stoljeća, kao u završnoj fazi Romantike, koja traje još i danas, tri decenija kasnije, u vrijeme dada-relativiteta i nadrealizma, još uvijek jedna te ista: besmrtna čista poezija. Byronov bjesomučni furioso: »Childe Harold«-Missolunghi, Puškinova onjeginska smrtonosna pustolovina, Gogoljevo ludilo i Goyino progonstvo, pijanke u Hôtel Pimodanu i Verlaineov kriminal i religiozno obraćenje, sve je to propadanje ustaljenog, uobičajenog pogleda na svijet i strah pred drugim i novim što nastaje. Hölderlin, Shelley, Novalis i Van Gogh živjeli su neprekidno na rubu ludila, a Gauguin, Rimbaud, Dauthendey umiru u tropima, u vječnom bježanju od sebe i od Evrope. Wilde, popljuvan i društveno zgažen, dozrijeva u zatvoru i umire kao pijanica, a outsider Bang putuje kao mrtvac preko oceana pod palubom sa škrinjama i vrećama, isključen i ostavljen. Krvave glave Majakovskog i Jesenjina govore i suviše glasno, da taj proces raspadanja jednog pogleda na svijet još uvijek traje. Kriza je još uvijek jednako intenzivna, a Rilkeova generacija doživjela je te probleme u ognjici unutarnjih nemira, mutnijih i nejasnijih nego što su danas; bespomoćna, bez magnetske igle i bez smjera, zatvorena u sobi građanskog, liberalnog prosperiteta devedesetih godina, ona se rasplinula u manijakalnoj samoobmani, kako treba da se opije imaginarnom, kabinetskom »Ljepotom«. Ona je sve životne podatke omatala koprenama svojih trepetljivih riječi, stvarajući pojave pomodne, kao što bijaše tkivo lirizama one lirske mode, u kojoj riječi blistahu utkane bez volumena, više kao muzikalna igra nego kao duboki i iskreni odrazi vlastite istinitosti.

*Ko sumporače sjaj, kad iz ruke baca*
*na sve strane plamen što kao jezik liže,*
*i njen se obli ples dršćući širi i diže,*
*sjajan i hitar u krugu gledalaca.*

*Iznenada buknu iz plesa čisti plamen.*
*Zapalila je okom svoje kose pramen*
*i baca vještinom smionom i bujnom*

*sve svoje ruho u razgaranju rujnom,*
*iz koga gole ruke kao vatre lepeću*
*i kao zmije strahonosne klepeću.*

*A zatim, kao da vatra u njoj gasne,*
*trzajem kretnje samovoljne i strasne*
*baciv na zemlju plamen, ona ga gleda,*
*kako paluca, plamti, kako se zgasiti ne da.*

*Pobjedonosno, slatko, njeno se diže lice,*
*ona se smješka i sitnim nogama gazi*
*vatru, što pod njom na zemlji zgažena plazi.*

(Španjolska plesačica)

Sve je bilo »lijepo«. Pjevati o baroknim vrtovima, o vazama, o drvoredima, o kentaurima i o orlovima, u motivima opjevanim u hiljade varijanata iznalaziti nove nijanse i nove mogućnosti. Motiv dame na balkonu, na primjer, južnobarokna pojava, opjevana u bezbrojno mnogo pjesama i naslikana na bezbrojno mnogo platna, odvaja se pod Rilkeovom rukom po svojoj vlastitoj slikovitosti, po nepoznatoj i unutarnjoj zakonitosti one bolećivije, slikovitije, otkinutije i osamljenije tajne, tako značajne za tajnu Rilkeovih pjesama.

*Stupi na balkon žena iznenada*
*u svjetlosti, svijetla, vjetrom ogrnuta,*
*iz sjaja sobe kao uzdignuta,*
*što na nju pada kroz vrata odzada.*

*Ko dno kameje tamne, tako tamna,*
*kad sjaji po rubu blistava i plamna,*
*te izgleda da veče stiže, tek pošto stupi ona,*
*da nasloni se na ogradu balkona,*

*da na rubu odmori svoje ruke,*
*da bude posve laka, bez ikakve smetnje;*
*ko da se daje nebu i redovima kuća*
*i svemu oko sebe u pokretu kretnje.*

(Gospođa na balkonu)



U kaotičnom raspadanju pojava oko sebe, u jalovoj prolaznosti slika zasipavati se beskrajnom slikovitošću, uvijek šarenijom i uvijek svjetlijom, titravom, kao što su titravi traci čarobnih svjetiljaka, na kojima se isprepleću pantere i gazele i papige i svijaju se oko tmine, kao pjege boja i mirisa. Uživati u napjevima, koji se približavaju i ginu po nepoznatim zakucima žalosnih ulica, gledati bolesnike, kako se vuku na prvome proljetnom suncu, u čežnji za ozdravljenjem, gledati slijepu gospođu u društvu kod čaja, kako se vješto opire o predmete pokućstvene i kako se kreće u savršenom razgovoru, obmanjivati se masama svakodnevnih bizarnih kvantiteta:

*Umorno popodne, zuji ljeta krilo,*
*svježinu svog svježeg ruha djevojka udiše;*
*a iz etide prazne silan nemir diše*
*za nečim što bi nešto stvarno bilo.*

*Što bi moglo sutra ili večeras doći.*
*Što bilo već je možda skriveno ko varka.*
*A s okna, što se iznad svega boči,*
*osjeća sliku dosadnoga parka.*

*Unakrstiv ruke, prestade da svira*
*u čežnji za knjigom nekom vrlo dugom.*
*Osjeti jasmin bolećivo gdje je dira*
*i ukloni ga bijesno sa klavira.*

(Vježba na klaviru)

Umorno od histerično tjeskobnih, upravo manijakalnih krugova Strindberga ili Wedekinda, Rilkeovo vrijeme oduševljavalo se lirikom putopisa i uživalo od radosti nad akvarelskim i šumnim nemirom mnogolikog kretanja boja i predmeta u prostoru. Iz mnogih Rilkeovih pjesama izbija volja za radošću zbog ljepote pejzaža, ekstatičan panteizam s refrenom trajnobolećivog umora Przybyszewskog ili Muncha.

*Doba je, eto, dozrelo je ljeto.*
*Zasjeni, Gospode, sunčane svoje ure*
*i pusti svoje vjetrove i bure*
*po brazdama da procure!*

*Naredi plodovima da budu soka puni*
*i daruj im još dva sunčana dana!*
*Usavrši ih, slatkoćom okruni*
*posljednje voće sokom vina pjana.*

*Tko sada doma nema, taj imati ga ne će;*
*tko sada sam je, sam će se dugo skitati.*
*Bdjet će, pisati duga pisma, čitati*
*i lutati drvoredom kao jesenje lišće,*
*što tamo i amo nemirno lijeće.*

(Jesenji dan)

Osjećati prazninu na životnim daskama, kada je nestalo jednog lica, kao da je glumac ispao iz svakodnevne glume, dalje se umorno vući u svojoj vlastitoj sumornoj ulozi, ispijajući lirizme svojih doživljaja kao teške opojne otrove, gledati cvijeće po prozorima kao nadstvarnu pojavu, promatrati skrivenu zakonitost u gibanju kišnih kapljica, sanjati o odrazima na vodama u perivoju i o žalosti prljavih tapeta, to su bili motivi ovog plavokrvnog lirika, koji je vrlo laskavo mislio o svojoj vlastitoj lozi. Za njega su kraljevi bili i ostali legende u zlatnorunskim, hermelinom opšivenim ornatima, a četrdestosmaški način mišljenja o zemaljskim stvarima Heinricha Heinea ili plebejca Petöfija ostao mu je u pjesmama stran do smrti.[1] Za Rilkea je polazak u rat motiv dekorativan kao ovalna bidermajerska slika, i dok su kod Karla Krausa, na primjer, husarski oficiri s mrtvačkom lubanjom na kacigi utjelovljeni demoni stvarnosti, kod Rilkea to su romantični vitezovi, sa stihom na usni, uz sjaj voštanica i svirku spinetta. Za njega je ratno događanje isključivo barokna predstava s grofovskim kirasirima u teškoj damastnoj svili; on gleda na bitke kao na uljene slike osamnaestoga stoljeća napuljske ili flamanske škole.

Pjesme o zvonjavi u sutonu, pjesme o fruli indijskog čarobnjaka, koji svira naočarkama, žalosna mjesečina u velegradskom predgrađu:

*Boja je večernja sve to više siva.*
*Već noć je što se kao mlaka krpa skriva*

[1] U svojim dramama Rilke je bio socijalno ekstreman: sasvim ulijevo.



*oko svjetiljaka,*
*ali nešto više, mutno, iznenada,*
*na golu stijenu jedne kuće pada*
*u stravi noćnoj puna mjesečina.*

Sve više boja, sve više nervozne ljepote! Čitava lirika Rilkeova u »Slikovnici«, u vrijeme njegove proze i »Novih pjesama«[1], predosjećaj je nečeg, što se naslućuje mutno u talogu lične nemoći, plač nad ništavilom prolaznosti i ekstatično, stravično upravo trzanje za bogatstvom svoje lične slikovitosti, u sudaru sa sivom bojom svakodnevnog oko nas i u nama.

*Ja zastava sam omotana daljinom.*
*Vjetrove slutim, vjetrove ljubim divljinom;*
*dok stvari dolje miruju i ništa se ne miče:*
*vrata se tiho zatvaraju, tišina je pod kaminom;*
*ne zvone još stakla na oknima*
*i još je prašina teška.*

*Ja već oluju slutim*
*i moja se tkanina kao more mreška.*
*Širim se i padam, moja samoća orluje*
*i ja se bacam u oluje.*

(Predosjećaj)

Toliko mnogo slika, te se slike prelijevaju preko okvira njegovih pjesama kao blistava mjesečina preko punog vrča; nemoć od svladavanja tih slika, žalosnih kao lamentacije bolećivog nihilizma. Na prozorima Rilkeove lirike vise slike kao protkani sagovi po kućama za svetkovina velikog tjedna:

*Kao ptice, hodanju privikle,*
*kod propadanja kad sve teže bivaju:*
*i njihove se duge pandže otiskivaju*

[1] Posljednji (novele), 1902; Worpswede, 1903; Auguste Rodin, 1903; Priče o dragome Bogu, 1904; Knjiga o satovima, 1905; Priča o ljubavi i smrti korneta Kristofa Rilkea, 1906; Nove pjesme, 1907; Drugi dio Novih pjesama, 1908; Rekvijem, 1909; Zapisi Malte Laurids Briggea, 1910; Marijin život, 1912; Bijela kneginja, 1920; Soneti u čast Orfeja, 1923; Devinske elegije, 1923.

*u zemljin sok, gdje spomene otkrivaju*
*o stvarima silnim što visoko se zbivaju,*
*i tako poput lišća ti otisci snivaju —*
*ko rastlinje vlažno, meko*
*što pod zemljom gnjije,*
*a da niti proklijalo nije,*
*i sada se davi u crnoj brazdi neživotne grude,*
*ko lica djece lude —*
*i obrazi u lijesu —*
*ko zadovoljne ruke kad neodlučne jesu,*
*jer s punog vrča odsjaj je poteko*
*nejasnih stvari što vrlo su daleko,*
*ko glasovi kad pomoć vape bono,*
*na večernjem vjetru ogromno, crno zvono,*
*ko sobno cvijeće kad već vene dane,*
*il' ulice zlobno razvikane —*
*ko kose pramen —*
*u kome sjaji slijepi dragi kamen —*
*ko aprilsko jutro,*
*kad na mnogim oknima špitala*
*mnogo bolesnika iz bolničkih sala*
*očekuje milost sunčane rane zrake,*
*što polijeva ulicu svijetlom daljine proljetne, lake . . .*

(Fragmenti izgubljenih dana)

Bojama, životnim zanosom i prebujnim naviranjem slika, tim dekorativnim kvantitetima prezasićen, Rilke je u svojoj »Knjizi o satovima« uznastojao da pogleda u oči siromaštvu, bijedi i smrti, da stvori za sebe ličnu stvarnu podlogu o spoznaji posljednjih stvari. I u toj svojoj knjizi, u kojoj je imao namjeru da progovori o ozbiljnom pitanju dobra i zla, o problemu prekogrobnog zbivanja, Rilke je ostao u slikama svoje »Slikovnice«; dublje nije mogao da zagleda u dubljinu smrti, nego što je pogledao u svom goetheovski savršenom završetku svoje prve savršene knjige.

U »Knjizi o satovima« on se je zakopao u kvantitete gotičkih dekoracija: u mramorne anđeoske kipove, u patos kamenitih svetaca, u igru staklenih ruža po crkvenim prozorima: materijal Rodenbachove lirike, uz jak prirođeni protureformatorski potez, značajan za austrijsku sredinu iz koje je nikao. Opisujući grobove hetera u »Novim pjesmama«, njemu je smrt gnjilež i antičko raspadanje tvari:

*Tu leže u njinoj dugoj kosi*
*duboka, smeđa, upala lica.*
*Pred silnom daljinom u očima tmica,*
*kosturi, usta, cvijeće i prah,*
*u ustima zubi, ko bjelokosni šah.*
*Biserje žuto, ruže, kosti vitke,*
*rubenina, ruho, tkivo gnjilo,*
*nad srcem što je nekoć živo bilo . . .*

(Grobovi hetera)

Smrt je u »Knjizi o siromaštvu« prvo i posljednje u našem zbivanju: jedino sidro u vječnoj promjenljivosti i svijetao oblak nad tamnom jamom naše stvarnosti:

*Jer mi smo samo list i lupina.*
*A svatko nosi svoju sliku smrti*
*i smrtnog voća plod je os, o kojoj sve se vrti.*

U »Knjizi o siromaštvu«[1] Rilke je htio da otkrije sve tajne pod krpama bezimenog i nijemog stradanja siromaha, da otkrije u očima prosjaka nedozrelu i zelenu smrt, »koju kao plod gorkog voća dugo nose u sebi i s njom okolo hodaju kao prividno živi«. On je pjevao o bolesnim i žalosnim djetinjstvima u gladnom sumraku i hladnim dvorištima:

[1] Nemoguće je u okviru informativnog prikaza dati kritiku pojedinih knjiga, ali da istaknem sav dekorativni besmisao ovakvog metafizičkog oduhovljivanja tjelesne i materijalne bijede, upozoravam na stav Karla Krausa u njegovoj besmrtnoj parodiji bečkog novinarskog plesa, s citatom Rilkeova stiha: *»Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen.«*

Neki kritik, govoreći o mojoj lirici, spomenuo je povodom moga prikaza Adyjeve lirike, kako bi bilo potrebno proučiti eventualni upliv Adyja na moj lirski razvoj. Ady na mene nije djelovao nikada i nikako. Adyja sam upoznao zapravo vrlo kasno: oko dvadeset i druge. Ali zato moj »Michelangelo« i »Pjesme II. i III.« stoje pod jakim i vidljivim utjecajem Rilkeove »Knjige o satovima«.

*Tu rastu djeca u prozornom okviru*
*što u sjeni stoji, uvijek jednoj istoj,*
*i ne znaju da vani na tratini čistoj*
*kliču dani sretni, puni vjetra, radosti,*
*ta djetinjstva su dani dječje žalosti.*

*Tu cvate čežnja u djevojačkim grudima*
*za djetinjstva mirom i nepoznatim ljudima.*
*Onoga nema za kime izgaraju*
*i djevice se dršćući zatvaraju.*

Gotovo čitavo književno doba za Rilkeova stvaranja ostalo je u sjeni Verlaineove gospodske dosade: Carstvo na kraju konca, umirući s umornim, zlatnim i sunčanim stihovima na usni. Živčani nemiri (Strindberg-Weininger-S. Freud), rastrovani spolni odnosi i prirođene nastranosti (Przybyszewski-Wilde-Bang), jalovo sanjarenje i bježanje od sebe i svoje vlastite prezasićenosti (Kierkegaard-Jacobsen — uopće svi sjevernjaci), djetinjaste slike i podjetinjena psihologija neobarbarskog poniranja u primitivno i prapočetno (Carinik Rousseau, Herwarth Walden, Paul Klee, Picasso, etc.), sve je to značilo duboku organsku potištenost pred događajima. Od Baudelairea do Anatolea Francea i do Prousta, od Wildea do Joycea, od Chopina do Mahlera »jesenje umiranje građanske patricijske Evrope«: agonija koja traje pedeset godina.

Agonija u slikarstvu: prevladavanje ženkaste istančanosti, pastelna apstraktnost boje i slikarskog materijala (oduhovljivanje slikarstva kod Kandinskoga i sve poslije njega), graditeljska šestila, kružnice, četvorine, kocke, geometriziranje slikarske podloge: konstruktivizam (Ozenfant, Jeanneret), jednoplošno, dvoplošno, troplošno, nadstvarno? Što da se radi? Kamo? U gotiku (Meštrović), u slonovsko i puteno preuveličavanje oblosti ženskog tijela poslije Maillola, u secesiju poslije Hodlera, u buddhizam i starokitajsku liriku poslije Lafcadia Hearna? U Toskanu ili mistiku (neokatolicizam: Jammes, Claudel, Ghéon), u aleksandrinski kult ljepote? U tehniku i tehnicizam? U amerikanizaciju svega? »Pariski sos? Ingres? Poussin? Japanci? Pointilizam? Lenbach? Leibl? Kubin?« (George Grosz). Kriza u muzici: arapska glazba, crnački plesovi: foxtrott, saksofon, bubnjevi s Konga. Mehanizacija muzike: parlofon, gramofoni sa Schubertovim pjesmama. Debussy-Stravinski i jazz-band sto godina poslije Beethovena. Honegger. Milhaud. Bartók. Kriza u misaonim i naučnim oblastima: dematerijalizacija tvari. Relativizam. Mach-Poincaré-Bergson. Trista filozofskih sistema u pedeset godina. Osim toga, sve veće i sve važnije rastenje ruske književnosti. Ruska beletristika unosi u duševne oblasti materijalističku, naučnu, zapadnjačku težnju za istinitošću gledanja dajući prve sistematske psihoanalitičke rezultate. Oštroumna bistrina ruske književne kritike od Bjelinskog do Pljehanova. Stvar se rastvara, rastvaranje se pretvara u novo stvaranje, previranje oblika umjetničke tvari traje, umjetnost raste.

U lirici Rilkeova vremena, poslije aleksandrinskog kulta pjesničke forme kao takve, preko parnasovskog soneta prelio se slobodan stih (Walt Whitman), i kao što je impresionizam rasvijetlio akademski clair-obscur, simbolizam je lapidarnu i jednoličnu građu parnasovskog stiha iznijansirao do najtiših i najbolećivijih molova. U stihu i na platnu rasvjeta postaje dominantom.

Pojavivši se u tom najgnjilijem spleenu, u polusvjetlosti građanske prilično site lirike, oslonjen s jedne strane o stvarnost naturalizma, suviše osjetljiv i živčano istančan, a da se sve to mnogoliko i šareno književno talasanje ne bi odražavalo u njegovu pisanju, Rainer Marija Rilke stoji, u predvečerje grimiznog evropskog požara, kao lice blijedog i uznemirenog neurastenika, koji naslućuje agoniju, a bespomoćan je da se makne. Rilkeova lirika pudra se pred ogledalom, kao kakva pariska kurtizana osamdesetih godina, a iza te renoireovske dame u svili, u krznu i u mirisima zijevaju crne, ognjenorumene dubljine pjesama Johannesa R. Bechera, Georga Trakla ili Iwana Golla. Mjesto baršunastih maćuhica, omiljelog lirskog cvijetka, umirali su na rukama evropskih lirika-konjanika njihovi vlastiti smrtno ranjeni konji (Hasenclever), iz rastvorenih strvina po ratištima rastao je blijed i proziran, nov i nepoznat cvijet lirike katastrofalnog kaosa i

očaja. Lice evropske lirike počelo je da se trza u dugotrajnoj getsemanskoj krvavoj muci; lirika se iz građanske sobe, ispod paoma i baršunastih naslonjača vratila na četrdesetosmašku ulicu: kao Petöfi, Hugo, Heine, Daumier prije sedamdeset godina. Martinet, Ady, Majakovski, R. Becher, Jesenjin i Karl Kraus javiše se na onoj istoj fosfornoj stazi meteorita, koji padaju na zemlju — uvijek u njenim najognjenijim i najtamnijim dubljinama. Mjesto Hofmannsthalova ili Zweigova štimunga u drvoredu engleskog parka, sir Roger Casement na vješalima Hasencleverove pjesme. Mjesto svjetlucanja odraza na staroj polituri Rilkeovoj, pakleni epilog Karla Krausa u »Posljednjim danima čovječanstva«. Mjesto Rodenbachova čipkastog vela madone na oltaru kakve gotičke crkve u umirućem Brugesu, politički govori J. R. Bechera ili Majakovskog u stihu, ili odjek Martinetove ili Barbusseove trublje. Sve se je to događalo u evropskoj lirici između »Drugog dijela Novih pjesama« i »Devinskih elegija«, u petnaest godina Rilkeove ratne i poratne jalove šutnje.

•

Loerke, pjesnik »ptičjih cesta«, »panske glazbe« i tamnih velegradskih, berlinskih, melankoličnih samoća, govoreći u jednom svom predavanju o pitanju lirskog oblika kao takvog, nabrojio je nekoliko grupa životnih podataka, koji su, kao sirovina za svako lirsko stvaranje, od početka ostali neizmjenljivi. Bit svjetlosti, po Loerkeu (bez obzira na tehničku preradu svjetlosti, na putu od jednostavne uljenice do vješto složene električne svjetiljke), stvarnost svjetlosti lirska je pratvar, neizmjenljiva od prvoga dana lirike isto tako, kao i uzakonjeno kretanje života u životu životinja, kristala i biljaka. Po Loerkeu (malograđanskom idealistu i romantiku) isto je tako neizmjenljiva i usporednost stvarnog i romantičnog u čovječjem pogledu na svijet i umjetnost: između tvari i oblika od početka lirskog stvaranja izmirenja nema, obje te struje strujaju neprekidno usporedno, bez prestanka i bez zaustavljanja. Poput svjetlosti i neprekidnog strujanja tvari i oblika, na dnu svega stoji beskrajan i nepromjenljiv od početka: ritam zbivanja. Ritam u kretanju zvijezda, dana i noći, plime i oseke, godišnjih doba, toplog i hladnog, tekućeg i



ukočenog, sna i jave, ritam srca i smrti, svijetla i zvukova. Mjere i utezi, brojevi i slova, pravne konstrukcije, znanost, jezik, umjetnost, sve je to samo dubok i prapočetno neizmjenljiv ritam.

Za osjećanje ovih (Loerkeovih) elementarnih neizmjenljivosti, kao prasirovina lirskog stvaranja, Rilke je od početka svoga pisanja pokazivao uživljajnih sklonosti neizmjerno mnogo. On je u svojim, tako često sretnim ostakljenjima gledao u dubljine skrivenih odnosa tih lirskih prasirovina neposredno, dodirujući svojim ticalima mnoge nedirnute još slike i spuštajući svoje riječi u najdublje dubljine lirskog izraza svoga vremena. Rilkeovo je doživljavanje životne stvarnosti puno i neposredno, u neprekinutom prestrujavanju između tvari i oblika, uz beskrajno i nepromjenljivo duboko doživljavanje ritma u riječima i u stihovima, koji često i nisu drugo nego ritmičko razgovaranje stvari među sobom. Njegova slika »Pranje mrtvaca«, gola i ogromna kao kakvo Mantegnino platno, jasno govori o neobičnim sposobnostima ovog lirskog slikara, koji je svojim riječima, kao najsuptilnijim slikarskim sredstvima, prodirao u najotpornije prostore lirskog izražavanja.

*Kada sinu svjetiljka iz kujne,*
*prale su mrlje po nepoznatom vratu;*
*u promaji tamnoj, stvoru nepoznatu*
*pripisahu prošlost sudbine bujne, nujne.*

*Privikle se tijelu stranca i perući tako*
*ženu je jednu kašalj od pranja mako*
*i ona usta,*
*a teret osta teške octene spužve*
*preko lica i usta.*

*I prekinu pranje u dugoj stanci druga;*
*dok s tvrde četke kapale su kapi,*
*grčila se ruka pokojnika kao da se vrijeđa,*
*i kao da pred čitavom kućom vapi,*
*da više ne žeđa.*

*Dokaza ženama mrtvac. Usplahirene tako*
*žene su počele prati, kašljucajući, pranjem*
*zauzete;*
*a njine se grbave sjene micati stale*
*preko nijeme tapete.*

*I tako se micahu sjene, ko zapletene u mreži,*
*dok žene nisu svršile žalosno pranje.*
*Noć je gvirila drsko, kroz golo okno u zdanje,*
*gdje bezimen mrtvac čist kao zakonodavac leži.*
(Pranje mrtvaca)

U toj je pjesmi jednostavnost dramatska kao u Baudelaireovim pariskim slikama. Slika tajnovitog noćnog pranja nacrtana je među recima i više u pozadini, ali ipak tako sugestivno, da tu pred nama, u tamnoj polusvjetlosti kuhinjske svjetiljke raste drama, omotana nepoznatom tajnom mutnog i nejasnog događaja: smrti nepoznata prolaznika, koga peru žene u praznoj sobi, na promaji, mokrim četkama. U stvarnoj, gotovo naturalistički suhoparnoj, škuroj škrtosti jezičnog izraza, u ovim sivim, crnim, sjevernjačkim potezima kakvog morbidnog bakroreza, na praznoj sceni gologa zdanja s razastrtim prozorima, stvarnost je uzdignuta do simbola, a simbol je osvijetljen apstraktnom trepetljivošću istinite, neposredne lirske vidovitosti. Tipične rilkeovske samoće ima u ovoj pjesmi: ona leži pred nama kao nepoznat goli mrtvac na podu, sa spužvom na ustima, ostavljen, ponižen i uvrijeđen, sa zgrčenom pesnicom. I daljine i prostora ima u toj slici: to je tamna rilkeovska noć, što gleda kroz gola okna u praznu sobu, tmina puna dubokih i mutnih rembrandtovskih koprena, nadvijenih nad ovo noćno, usplahireno pranje mrtvaca poput pogrebne draperije.

Spram Rilkeove lirike (unutar njemačkog lirskog mjerila) vjetroviti mračni Dehmel pun je još starinske zvučnosti, zapleten u lirskim rekvizitima južnih, alpinskih noćnih vjetrova, obiteljske idile pod toplim krovom i šumne svirke smreka i omorika. Majstorski vještak i nenatkriljiv cizeljer najsitnijeg detalja, Dauthendey u nekoliko strofa urezuje svjetove, na jezičnom prostoru koji nije veći od jedne kameje ili od male brončane plakete, u tome sličan voštanim remekdjelima holandeskog minijaturista Van Looa. Znati uokviriti neku naoko nevidljivu sitnicu nenatkriljenim obojadisanim bogatstvom tropske mjesečine, zvuk malajske gitare ili ugasli miris uvehle naranče u kakvoj lučkoj trgovini južnog voća optočiti neprolaznom sugestijom ljepote, to su motivi Dauthendeyevi, koji se od Rilkea ne razlikuju toliko po metodama gledanja, koliko se odvajaju od svog lirskog vremena neobičnim ličnim načinom rješavanja tog krhkog posla. Kako duboko je Rilkeu pošlo za rukom da prodre u neotkrivene tajne zaboravljenih djetinjstava, vidi se jasno, usporede li se Rilkeovi stihovi o djetinjstvu sa sličnim motivima F. Schnacka, Übellackera, Ringelnatza, Barthela, Werfela ili Madžara Kosztolányija, koji je o djetinjstvu napisao nekoliko dobrih pjesama.

U svijetu suvremenog njemačkog jezičnog izraza postoje danas dva svijetla žarišta, dva najznačajnija imena današnje njemačke knjige: Stefan George i Karl Kraus. I Stefan George i Karl Kraus znače trajno uzvisivanje jezičnog kulta; George u apstraktno umjetničkom smislu, kao zapadnjački dekadent, a Karl Kraus kao pjesnik, koji se iz dana u dan spušta po paklenim zavijucima sve dublje u svakodnevnu stvarnost, noseći u ruci netaknut i čist znamen svog pjesničkog izraza kao simbol jezične čistoće i ondje, gdje taj poziv izgleda najnezahvalnijim: u čišćenju bečkih društvenih i javnih tajna. Lirika Stefana Georgea i njegovih arkanđeoskih stihova pojavila se u njemačkoj knjizi kao suviše jaka i značajna pojava, a da joj tankoćutni neurastenik Rilke ne bi bio podlegao. Rilkeovi helenski stihovi, njegovi arkanđeli u »Devinskim elegijama«, njegova gotika, sve je to nastalo u krugovima georgeovskog gledanja, na razvojnoj crti od Baudelairea pa preko Nietzscheove Helade do Georgeovih pjesama o sagovima i visećim vrtovima, tih bez sumnje kamena međaša u suvremenoj njemačkoj lirici. Rilke je u početku radio u krugu oko Georgea, ali se poslije odvojio, a osim svojih prvih praških početaka u drami, on nije nikada pokazivao sklonosti

da rješava stvari na način Karla Krausa: neposredno i razorno licem u lice najsvakodnevnije stvarnosti. Dok je George u svome izražavanju oštar i često prazan i hladan kao kristal, Rilke je mekana i topla tkanina toplih riječi; Karl Kraus je neumoljiv inkvizitor i sve su njegove pjesničke obrane i optužbe napisane na pravnom, zelenom suknu sudskog tribunala. Karl Kraus je javni tužilac, a Rilke je ženkast, sentimentalan i dječji nemoćan. George je bodlerovac, slobodnjak u spolnom smislu, nastrani samotnik u imaginarnim bjelokosnim tornjevima, a Rilke je živčano rastrovana, nemoćna, barokna duša, snobovski bijedna, kada bunca o heraldici, plavoj krvi i grbovima. Spram bachovske čistoće Karla Krausa, kome su pjesme napisane često tako pametno kao fuga, Rilke je debussyjevski lelujav, sasvim impresionistički razliven, kao što su mu paleta boja i način crtanja od početka ostali impresionistički. Tipično debussyjevska mu je, na primjer, pjesma o zmijskom čarobnjaku:

*Kada na sajmu čarobnjak, u pasu se njišući, svira*
*na tikvinoj fruli što uspavljuje i dira,*
*to zbiva se da prolaznik iz stiske*
*stupi u krug te čudne, čarobne piske,*

*gdje frula međ' šatrama svira i svira i prodire*
*i hoće i hoće i htijenjem postići može,*
*da se u košari ukoči štap čarobne zmijske kože,*
*a iz frule sve mekše laska izvire,*

*sve slijepije, sve varavije i sve se više slijeva*
*strava u ukočenje, a strava se dimi i pline,*
*a tada samo jedan pogled i Indijac uspijeva,*
*da dočara ti strane neznane daljine,*

*gdje umireš pod nebom plamenim;*
*pukotina se miče licem: obraz vene,*
*a miris mirodija kaplje*
*na sjeverne uspomene —*

(Zaklinjanje zmija)



Ova impresionistička opojnost vladala je kod Rilkea kroz nekoliko knjiga, da bi nekoliko godina prije rata (1914) došlo do prijeloma i lirske šutnje, koja je potrajala sve do knjige »Soneta u čast Orfeju«. Kao što je »Slikovnica« u prvoj razvojnoj fazi Rainera Marije Rilkea značila prodor iz dugogodišnje i mučne ouverture u rilkeovsku Sliku i slikoviti Izraz, tako nakon dugogodišnje prijeratne, ratne i poratne šutnje knjiga »Soneta u čast Orfeju« znači posljednji uspon i prodor do konačne jezične sažetosti: do staklenoprozirnog finala u »Devinskim elegijama«.

»Orfejski soneti«, za čitavu kategoriju viši od »Slikovnice« i »Knjige o satovima«, nepristupačno su nejasni, puni tajna na prvi pogled, kao što su duboke tajne Rilkeovih ogledala u toj neobičnoj knjizi: svaki sonet stakleni je prostor bez dna, koji u polumraku gasne pun odraza slika i djevojačkih smiješaka, oblika svakodnevnih, pretvorenih u odrazu stakla, srebra i žive u riječi lagane kao dašak, mrena i odsjaj na srebrnoj plohi amalgama. Mnogozvučna svjetlost glasnog neba u odrazu mesnate školjke kakvog zaboravljenog cvijetka, svjetovi na rubu jedne latice, gledani pod lećom i povećalom ženkastog zanosa:

*O, stolujuća ružo, u davnoj starini*
*s jednostavnim rubom ti si bila kalež.*
*A za nas danas goriš ko mirluha palež*
*neiscrpnih stvari u mirisnoj tišini.*

*U tvome bogatstvu, u pojasima ruha,*
*oko tvoga tijela pline svjetlost sama;*
*a latica ti svaka bez stida i bez srama*
*poriče smiso svake tkanine i ruha.*

*U mirisu ruže stoljetno sladak govor*
*govori nam slatko svoje najslađe ime*
*i vene u zraku, ko slave glas i lovor.*

*Pa ipak, bezimene za nas i u slutnji,*
*te se slike u našim spomenima dime,*
*što spoznasmo ih u dugočasnoj šutnji.*

(VI. pjesma u Orfejskoj knjizi)

»Orfejske pjesme« o cvijeću i o ružama, tim blijedim i uvehlim rođakinjama blijedih djevojačkih ruku, taj savršeni govor virtuoza, koji je spoznao, da su mu pjesnička usta neiscrpno i čisto vrelo neizgovorenih riječi, mnogo liče na pjesnički napor Stefana Georgea i njegove motive o nadnaravnim perivojima i čarobnim sagovima.

*Tu prepleću se ljudi živine i bilje na grani*
*uokvireni svilom međusobno strani*
*i modri pečati uresne zvijezde bijele*
*tu pletu se i plešu i plešući se dijele.*

*I gole crte pužu u spletu bujnog pletiva*
*isprepletena tajna niti unakrštenih tetiva.*
*U zagonetnoj tajni tkiva nitko se nikom ne divi*
*kad ploha saga pred veče oživi.*

*Nastaje stravično micanje na sagu mrtvih grana*
*sapetih crta u krugu uskog kruga*
*i grane se miču preko resa i slika*
*što odgonetku kriju saga i spletenog lika.*

(Pjesma o sagu, St. George)

Simbolizam taj, to prelaženje, penjanje po ljestvicama slikovitih stihova, oživljavanje riječi do misaone slikovitosti, gdje se pojmovi pojedinih predmeta i pojava pretvaraju u čiste simbole, to je onaj sočnotaman prostor, pun svjetlosti i sjena posljednjih proplamsaja evropske dekadentne lirike, koja je počela da cvate u svijesti svog vlastitog protjecanja i nemoćnog nestajanja u vremenu i u prostoru. To je Stefan George, a takav je u »Orfejskim sonetima« i Rilke.

*Tu niknu krošnja. O, čisto uzvisivanje!*
*U orfejskoj pjesmi, u uhu krošnje zvukova tutnje!*
*A sve ućuta! Pa i posred šutnje*
*preporod počinje i novo opisivanje.*



*Iz jasne, čiste, preobražene šume*
*prodiru živa bića u šumske tišine*
*i tu se otkri, da lukave živine*
*ni iz kakva straha tu šutnju ne glume,*
*već zbog slušanja —*

Slušajući orfejske zvukove, koji bujaju u lirskom uhu kao razgranate krošnje, Rilke se je od svoga početka preko djetinjski lijepog probijao kroz guste magle svojih vlastitih protuslovlja, spasavajući svoje pjesme dekoracijama marija-terezijanskog baroknog snobizma, obmanjujući svoj opip teškim brokatnim stihovima, svoj njuh opojnim mirisima i svoje zadovoljstvo nad ljepotom forme opajajući plosnatim zaokretom lake grofovske kočije, kada staje u zelenilu perivoja, pred staklenim ulaznim krovom bijelog baroknog dvorca. To su bile vatrometne ljepote sretnih trenutaka:

*Ovdje, gdje nestaje sve i gdje nas mračni prikloni vuku,*
*budi zvečeće staklo, što već je prslo u zvuku!*

Istodobno, bilo je to žalosno izgaranje u mračnom vremenu, koje je svojim mračnim priklonima, neprekidnom sve težom i mračnijom težom sve dublje vuklo ove svijetle zrakoplovne riječi, što se otkinuše od stvarnosti kao mjehuri sapunice, kada lijeću obasjani sedmerobojnim prugama kao odvojeni, nadstvarni svjetovi. Neprekidno zvoniti zvečeći u razbijanju samoga sebe, neprekidno svladavati svoje nemire sve opasnijim trovanjem i sve lažnijim obmanjivanjem, to je značilo kretati se sigurnim smjerom umora i posljednje rezignacije. Poslije prozirnih »Orfejskih soneta«, jasnih kao najprozračnije lirske jasnoće Goethea u »Faustu II.« ili u »Mignoni« ili Stefana Georgea u »Knjizi o snovima«, Rilke je u širokim heksametrima »Devinskih elegija« doputovao u predvorje svog vlastitog groba, zagledao se u tminu i progovorio o posljednjim stvarima kao čovjek, koji osjeća da je vrijeme da se legne i usne.

U samrtnom očaju jalove nemoći Rilke se u »Devinskim elegijama« odbio od posljednje stvarnosti, spoznavši, da je

i »ljepota samo početak groze«. Tu, po svom vlastitom osjećaju, na vrhuncu svoga stvaranja, on se je zatvorio u krug nadstvarne gotike, pune apokaliptičnog straha pred zemaljskim zbivanjem, mračnog i beznadnog pogleda na svijet, u kome se kleči u kostrijeti i cvokoćući zubima naslućuje dolazak spasonosnog Arkanđela. Tipično klečanje evropskog neurastenika na prijelazu Stoljeća pred tajnom, koja traje od gotike do Strindbergova »Puta u Damask«. Razorno očajan nihilizam zbog ništetnosti svog vlastitog stvaranja, kada je sve pred čovjekom u mislima rastavljeno u sastavne elemente, kada je sve osvijetlio svojim razumom i sve razigrao svojim ritmom i svojim talentom, a ipak sada, na koncu, stoji bespomoćan spram svog vlastitog nereda, umoran i u stravi pred Nepoznatim.

Gdje je to naše »Ja« i što je to tajnovito naše »Ja«?...

*Kao rosa s rane trave, naše se Ja isparuje s nas,*
*kao toplina s usijana lica!*

Prozračna izmjena stvari! Kina, Stoa, Mach, Bergson, empiriokriticizam, Paul Valéry. Zbunjeni nemir i bezbroj djetinjastih pitanja u tom zbunjenom nemiru i odbijanje od svega na zvjezdane razmake! A onda nihilističko glavinjanje u svijetu, gdje se sumnja u posljednju evropsku obmanu: u obmanu »Ljepote kao takve«, i gdje se u savršenom besmislu zbivanja sudbina pričinja pariskom modistkinjom, koja zavija kuglu zemaljsku u bezbroj vrpca, cvjetova, kokarda i umjetnog voća, a sve to bojadiše lažno, za jeftine zimske šešire. U punoj zrelosti opisa i savršenog svladavanja lirske materije javlja se u »Devinskim elegijama« posljednji Rilkeov plač za djetinjstvom. Strah pred zrelom i konačno punoljetnom odgovornošću mozga, sumnja u izastvarnu vrijednost igračke, instinktivno htijenje: htjeli biti neodgovorno »Dijete«, a istodobno osjećati umorno krilo i tešku voštanu ruku, to su heksametri tih posljednjih elegija, koje je pisao u slavenskom kraju, na utoku Soče, u Devinu, na dvorcu kneginje Thurn-Taxis. Plač i biblijska jeremijada nad prolaznošću, magični krugovi stihova, u kojima je bogatstvo Rilkeovih



slika obavijeno prikazama i priviđenjima dostojnima Brueghela. Plač nad žalosnom kreaturom Čovjekom, koji svojim očima gleda obratno od životinje »unatrag i unutra«. Jedino po živinskim obrazima razaznajemo što je izvana, jer već rano Dijete okrećemo unatraške i skrivamo mu ono živinsko i otvoreno i od smrti slobodno pred nama.

*»Mi Smrt gledamo jedinu, a slobodne životinje imaju pred sobom boga, i život teče iz životinja, kao izvori što teku iz vrela: do vječnosti. Ni jednog jedinog dana nemamo pred sobom čistog prostora, u kome se cvjetovi beskrajno rastvaraju. Kao dijete još, čovjek se nekoć gubio u onome čistom, mudrom, nenadmudrenom, prvotnom, ali su ga probudili. I tako živimo gledajući unatrag, slijepi i zbunjeni u ništavilu, jer nikad ničega nema bez ništavila!«*

# O MARCELU PROUSTU

VEĆ DVADESET godina javlja se ime Marcela Prousta u prvome planu evropskih književnih problema. Prije rata odbijan od nakladnikâ kao dosadan analitik, on se danas štampa u stotinama hiljada primjeraka na svim kulturnim jezicima, i o njemu pišu se studije, kao o piscu, koji u sebi spaja »najsavršenije odlike latinskoga duha« i zapadnjačke civilizacije: kulturu, stil i bogatu erudiciju, uz analitičku pronicavost i harmoniju skladnog, urbaniziranog pogleda na svijet, u jednu riječ: sve tipične oznake klasika francuske knjige. Njegovo životno djelo »A la recherche du temps perdu« (»U traženju izgubljena vremena«) broji više od deset svezaka, i ovaj prikaz tiče se druge partije prvoga sveska »Du côté de chez Swann«, »Un amour de Swann«, u kome je prikazana ljubav gospodina Swanna, tipičnoga snoba i bonvivana Treće građanske republike.

Glavnom figurom događaja u knjizi o ljubavi gospodina Swanna javlja se ličnost Charlesa Swanna iuniora, nasljednika očeve bankarske građanske firme, u kojoj se već kroz dvije generacije nasljeđuju »poznanstva s dobrim adresama i vještina dobre kupnje«. Unatoč židovskoj krvi u dalekoj pozadini, gospodin Swann, kao pravi grand-seigneur, sa svojom viktorijom, svojim kočijašem Rémijem, koji naliči u profilu na dužda Loredana, sa svojim monoklom, ukusom i dobrim odgojem, tip je onih velegradskih bogataša, kakve je Hofmannsthal jedamput molijerovski ironično nazvao »građanskim plemstvom«. Čitava prva faza ciklusa »U traženju izgubljena vremena« pisana je retrospektivno, u sjećanju na ono daleko i davno vrijeme, kada je impresionizam slavio svoje posljednje triumfe, kada se u trvenju kabinetskih kriza javio

na francuskom političkom horizontu millerandizam, poslije Gambettine smrti, kada se Zola borio protiv sveukupnog francuskog javnog mnijenja, u doba velikih porođajnih kriza Treće i današnje francuske građanske republike. Taj anonimni gospodin Swann živi od svoje anonimne rente, on je vezan s nekakvim financijalnim akcijama putem svojih bankira te ne stoji, kao gospoda i braća Buddenbrookovi (od Thomasa Manna), u neposrednome kontaktu s robom. Trgovci za tezgom, koji svojom rukom premeću bale sukna i vreće kave, rađaju u drugom koljenu vlasnike anonimnih dionica, a ovi, u trećem koljenu, snobove i bel esprite. Gospodin Swann razbija dosadu svojih dugočasnih gavanskih dana kulturno-historijskim putovanjima, te bi bila zanimljiva studija usporediti živote te Proustove gospode milijunaša i bankira s Bangovim bogatašima i plemstvom, s nordijskim veletrgovcima Knuta Hamsuna, s komedijama Hofmannsthalovim iz austrijskog najvišeg društva: rezultat: *taedium vitae*, Verlaine, katolička konverzija i Kierkegaard. I d'Annunzio je opisivao talijansko visoko plemstvo i bankirski Rim, kao i Wilde engleske snobove, i u svim tim knjigama (kao u kronikama naših kapitalističkih dana) našlo bi se izobilje komparativnog materijala, da se pokaže, kako su ta međunarodna gospoda slična jedni drugima po svojim strastima i navikama, po odgoju, po razgovorima i konačno (dakako) po (klasnim, dakako) interesima. Bunjinov gospodin iz San Francisca, Jack Londonov snob u kakvom bankirskom klubu u Chicagu, blijede anemične milijunaške djevojke na jahtama Sinclaira ili O'Neilla isto tako glupo i prazno i slabokrvno govore o »Ljepoti«, o »Bogu«, o »Umjetnosti«, kao i slični intelektualni tipovi sa Shawove scene. Vrlo je važan — ideološki — stav pisca spram tog neobičnog, delikatnog materijala. Dok se Karl Kraus epileptički pjeni od bijesa, prikazujući austrijsko plemstvo kao krdo slaboumnika i idiota, Thomas Mann, »Evropljanin i republikanac«, piše suhoparno i dosadno kao Galsworthy. Pisci iz tog suhoparnog i dosadnog perioda građanskog prosperiteta dosadni su, kao što su dosadna sva stečena prava ovog društva, koje je svojim članovima izvojštilo maksimalna građanska prava u historiji društvenog razvoja.



Dok Zola opisuje slom Drugoga carstva i nastajanje Gambettine Republike, pun romantičnog elana socijalnoga borca, Marcel Proust stoji na stanovištu kasnom, bodlerovskom, na stanovištu transfiguracije materijalnih podataka u takozvanu višu, idealističku, romantičnu sferu »Ljepote«, za koju ljudi tvrde već nekoliko hiljada godina da je vječna. Za razliku od zapadnjaka, romanskih beletrista, Slaveni su u beletristiku unijeli problem šopenhauerovske estetske objektivizacije, i taj pesimistički kaos i taj bol slavenske književnosti, u odnosu spram evropske romanske harmonije, djeluju negativno i destruktivno. Marcel Proust je Roman u svakome svom retku. Precizan cizeljer nijanse, on je zapravo lirik građanskog komfora i njegovi se događaji tiho miču u masi skupocjenih lirizama, bergsonovski izbrušenih do prozirnih spoznajnih kristala mirnog i aristokratski spokojnog shvaćanja i poimanja zbivanja uopće. U borbi za egzistenciju on je izolovan visokim kamatnjakom onoga stanja, koje se zove rezanje kupona.

Gospodin Swann mlađi je grand-seigneur, koji druguje s plavokrvnom gospodom iz Faubourg Saint-Germaina, s onim nepristupačnim simbolima visokorođenosti, u kojima teče nepatvorena plava krv, on se kreće u društvu, gdje kneginje i baroni, akademici, generalice i ambasadori razgovaraju o Richardu Wagneru, o »Meistersingerima« ili o »Devetoj«, u onoj naparfemisanoj salonskoj gimnastici kretnje i riječi, u svijetlu kandelabara i odsjaju svijetala na brušenom kristalu, goblenima i dekolteima gospođa, rekvizitu dostojnom pozornice A. Dumasa ili Sribea. Mise en scène ovih romana uvijek je patetičan, kao saloni u »Travijati«.

Gospodin Swann, u nekoj apartnoj nijansi pomalo semitski crvenokos, mutnoumornog zelenog oka pod blistavim monoklom (od nehinjene i nepatvorene kratkovidnosti), tip je Kierkegaardova don Juana, koji ljubaka s masom žena iz raznih društvenih slojeva. Radnice, kćerke kakva provincijalnog kancelista ili grofovskog provizora, kuharice, sobarice, otmjene Amerikanke na proputovanju ili dame iz Faubourg Saint-Germaina, sve te ženske pojave mijenjaju se kod njega onom mističnom donjuanskom brzinom, koju je Mozart ge-

nijalno ovjekovječio glazbeno, a Kierkegaard autoanalitički Ono, što rade vrapci u prirodi, da se pare na dan sv. Valentina, time se gospoda snobovi građanskog prosperiteta bave obrtimice: spavaju sa ženama i čitaju Freuda i Bergsona.

U društvu gospođa, koje od ouverture »Tristana i Isolde« dobivaju migrenu, u dosadi salona hercoginje Guermantes, u onom ubitačno i glavobolno dosadnom odvijanju vremena između poslijepodnevnog čaja i polurasvijetljenog kazališnog prostora kod operne ili baletne predstave u Operi, taj gospodin Swann (koji nema ni predikata) sastaje gospođu Odette de Crécy, misterioznu ljepoticu, na koju u podsvijesti nosi neko neodređeno negativno sjećanje, jednu kao zaboravljenu impresiju, kao da je negdje jedamput čuo, da je to dama koja se daje »uzdržavati«... Ta sjenka socijalne i moralne manjevrijednosti kod ove ljepuškaste ženke glavni je izvor Swannove inspiracije.

Odette je ženkica, kakvu su ovjekovječili slikari impresionisti na bezbrojnim platnima: tip pariske kurtizane, mistične i zanimljive ljepote, kakva još i dandanas živi po muzejskim sobama na zlatnouokvirenim portretima. To je ono visoko impresionističko doba bijelih kugala na prvim plinskim svjetiljkama, ogromnih uspjeha Sare Bernhardtove, Gambettina sprovoda, doba mode, u kojoj žensko tijelo ostaje imaginarno i vješto sakriveno, nepoznato i nenaslutivo pod balonima dvostruke suknje, pod bogatim volanima, pod ukočenim oklopom steznika, valovitom bujnom frizurom i umjetnim kovrčicama.

Odette de Crécy djeluje na gospodina Swanna u prvi mah negativno, i on, savršeno indiferentan spram njene ljepote, osjeća u sebi — u odnosu spram ove subalterne osobe — neki fizički nedostatak, upravo više: deziluziju i razliku od onoga tipa ženke, koja njega zapravo konstantno privlači. Njen prononsirani profil Jetrove kćerke na sikstinskoj freski Botticellija: »Život Mojsijev«, njen bljedolik i proziran teint, njena apartna pojava u bijelom šeširu s umjetnim maćuhicama i vrpcama od crnog baršuna, sve to gospodina Swanna instinktivno ispunja nekim neodređenim strahom pred du-



bljom i za njega fatalnom simpatijom, što se javila i manifestirala u prvi tren negativno.

Gospođa Odette de Crécy živi u milijunaškom krugu porodice Verdurin, i kao što se poslije između redaka može naslutiti, ona je s gospođom Verdurin vezana intimnijim lezbijskim vezama, a usput pomalo ljubaka i s nekom manje istaknutom gospođom iz istog kruga. Ti Verdurinovi (kao demokrati, parveniji i republikanci) preziru »*smart*« snobove iz prvih redova visoke financije i faubourgsaintgermainskog plemstva te u svojoj intimnoj izolaciji pretpostavljaju boheme-pijaniste i slikare i filistre-kirurge onoj naduvenoj i ukočenoj gospodi iz pariskog bankirskog i aristokratskog centra. Kod njih svira neki ljubimac (a po svoj prilici i ljubavnik gospođe Verdurin), čuveni klavirist-virtuoz, koji bi mogao da stavi (po sudu gospođe Verdurin) u džep samoga Rubinsteina! Tetka toga pijanista, neka skromna malograđanska gospođa (po svoj prilici bivša hauzmajsterica iz kakve vratarske sobice), neki čuveni kirurg s gospođom, jedan slikar-impresionist, gospodin i gospođa Verdurin i gospođa Odette de Crécy, to je onaj intimni polubohemski nevezani krug, o koji zapne jednoga dana don Juan Marcela Prousta, gospodin Swann mlađi, zbog svoga flirta s gospođom Odette. Oni tu sjede u masivnim švedskim naslonjačima i na skupocjenim filigranim kanapejima beauvaiskim, s patiniranim brončanim figurama na zaleđu naslona, oni se tu dosađuju u svojim očajnim, pustim milijunaškim samoćama, razgovarajući o Wagneru, o »Walküri«, o »Tristanu i Isoldi«, o slikarstvu, slušajući Vinteuilevu Fis-dur sonatu do andanta, jer dalje od andanta gospođa Verdurin dobiva neuralgične napadaje.

Gospodin Swann, koji je bog te pitaj po crti kojih svojih vulgarnih veza tako intiman s predsjednikom Republike te biva pozivan u Elizej na doručak uz najviše dostojanstvenike (kao što su policajni prefekt ili strani ambasadori), koji je lumpovao s princem od Walesa i koji o tim doručcima kod predsjednika Republike govori s nekom višom ironijom, kao što se u ovim flers-caillavetovskim krugovima govori o prvom činovniku Kraljevine Francuske, on se polagano naučio da dolazi u to očajno dosadno društvo, i ti njegovi večernji po-

lasci u vlastitoj ekipaži do milijunaške palače, rasvijetljena okna, tihi i neprimjetni flirt s Odettom, sve to postaje polagano svakodnevnom potrebom gospodina Swanna.

Proust obrađuje svoje teme slikarski. Uz izvjesnu prikrivenu ironiju temeljnoga osvjetljenja on gradi uglavnom na slikovitosti pojedinih psiholoških odnosa, zalazeći u tihom lirizmu gotovo muzikalnog opisa u čitav kompleks psiholoških, u duši sakrivenih događaja, čija sveukupnost u svom jednoličnom odvijanju sačinjava u osnovi život ovih društvenih parazita i nesretnika, koji umiru od dosade. Lektira ovih krugova: Schopenhauer, sveti Augustin, Mallarmé. Likovne simpatije: Michelangelo, Piero della Francesca, Botticeli. Programatski stav: Mauras, Barrès. Ideal: grof od Pariza. »Zbogom lijepi dani« — Drugog carstva! Osim tih beauvaiskih kanapeja i skupocjenog starinskog pokućstva, osim Swannove studije o Ver Meer de Delftu (na kojoj radi već godinama amaterski), osim onih dosadnih konverzacija o sporednostima svakodnevnim i kulturnohistorijskim, sama radnja polagano erotički raste i Swannov interes za gospođu Odette sve se više javlja u prvome planu, kao onaj muzički lajtmotiv iz Vinteuilove sonate, što ga pijanist kod Verdurinovih rubinsteinski svira i što svojom simbolikom osvjetljuje čitavo to intelektualno zaljubljivanje gospodina Swanna u lijepu, ali indiferentnu ženku, koja nije njegov tip i na koju on fizički reagira negativno.

Onaj tremolo violina u Vinteuileovoj sonati puši se kao kakav opojan miris, a negdje u pozadini, kao na slikama Petera de Hocha, kao na nekim poluotvorenim vratima u dalekoj perspektivi, javlja se baršunasta, mekana, pastoralna, polurasvijetljena muzikalna fraza, koja postaje glavnim motivom ljubavi između njega i Odette. To je ta erotička igra suvremenih intelektualnih velegradskih dekadenata, koja raste s memorijom i sa sugestijom do autosugestivnih asocijacija, koje ponesu čovjeka snagom halucinacije. Svi veliki (nazovimo ih tako) analitici ljubavi, Stendhal, Balzac, Tolstoj, Kierkegaard, svi oni vrlo često podcrtavaju tu fatalnu autosugestivnost, koja se javlja elementarnijom od stvarnosti same i kojom se čovjek pokriva, kao svojom vlastitom nadgrobnom pločom. Kod Marcela Prousta taj se napor pojačava autosugestivnim kulturnohistorijskim lažima, uspomenama i obmanama, glazbenim motivom Vinteuilovim, uz koga Swann veže svoje iluzije, ljepotom Botticellijevih sikstinskih fresaka, gdje Swann gleda Odette kao Zeforu, Jetrovu kćerku, te držeći mjesto njene fotografije tu reprodukciju Botticellijeve freske na svome stolu, sam se zaljubljuje u to slavno »firentinsko remek-djelo«.



Anatole France, jedan od meštara i prvih predgovornika talentu Marcela Prousta (dok je ovaj još kao vrlo mlad početnik štampao svoju prvu knjigu), Anatole France imade takve zaljubljene firentinske zvonjave u svojim erotičkim problemima, i Baudelaireovi stihovi nepoznatoj prolaznici lagani su kao Kierkegaardov miris akacije ili vjetar na morskoj obali, kada se poigrava suknjama mladih, bijelih, nasmijanih djevojaka (»Entweder-Oder II.«). Ali je Marcel Proust tom Vinteuilovom sonatom dao za ljubav, što nastaje između Swanna i Odette, dekorativnu instrumentaciju, koju poslije konstantno provodi kroz sve te salone i parkove, vožnje u kočijama i mirisne proljetne noći, pariske i davne, što su se rasplinule u bunilu ljubavi, kao kakvi pasteli Toulouse-Lautreca. Odette de Crécy stanuje u Rue La Pérouse, iza Slavoluka, gdje su sve gospodske jednokatnice uokvirene vrtovima, kao i vile po drvoredima oko berlinskog Zvjerinjaka, s diskretno spuštenim zavjesama. U centru glavnog grada evropske građanske civilizacije, gdje su magnolije po perivojima opijene slatkim mirisom benzina, tu se u svojoj potpunoj anonimnoj izolaciji dosađuje građanska elita svijeta, koja je u Marcelu Proustu dobila svog velikog pjesnika.

U tom vremenu tipičnih i tako dekorativno simboličnih krizantema Odette živi u bogatstvu orijentalnih tkanina, gdje zveckaju nizovi turskih brojanica kao zavjese i sjaji japanska žuta svjetiljka u skupocjenom, drvom popločenom predsoblju. U prelijevanju ružičaste svile i lakiranih španjolskih paravana s vrpcama i lepezama, tu, gdje u predvečerje livrirani kamerdiner pali svjetiljke u pravom kineskom porculanu, tu mirišu orhideje, što naliče na satensku podstavu večernje mantilje gospođe Odette. Iz porculanskih kineskih šimera ližu tajnoviti plameni jezičci, svijećnjaci su prevješeni

čipkastim abažurima, blistaju srebrni dromedari s očima od rubina i mramorne kornjače i zlatnouokvirena Madonna od Lagheta, i u takvoj intimnoj prostoriji osjeća se umorni i blazirani gospodin Swann sasvim prijatno. Tu se budi u njemu dekadentna iluzija o nekim novim životnim mogućnostima, te srčući tako čaj sa slatkim vrhnjem, u društvu mekane ženke, u smeđeljubičastom crêpe de Chineu, s teškim čipkama na dekolteu, razgovarajući o starim bakrorezima, u svijetlu ružičastih kineskih svjetiljaka, u gospodinu Swannu raste sve više iluzija o Odetti, toj divnoj Botticellijevoj freski!

Te izgubljene i nagrižene ljude, ljude lutalice i utopljenike, koji umiru u samoćama bogatstva, njihove osjećajne probleme, njihove moralne i estetske horizonte dao je već jedamput Oscar Wilde u svom »Dorianu Grayu«, u svojim komedijama i u svojim estetskim aristokratskim tezama. Tko se ne sjeća one mirisom ruža, jorgovana i crvenoga gloga natopljene atmosfere, u kojoj lordovi na perzijskim divanima sanjaju o »Ljepoti«, a sjenke se mimoza lelujaju po svilenim zavjesama. U svakom takvom prostoru mora biti po jedan štafelaj od bambusove trske, s napetim uokvirenim platnom, makartovski prevješenim crvenim plišem, i mora se govoriti o apartnostima paradoksalno i salonski duhovito! Tu se sviraju Dvořák i Schumann (1880. godina!), tu stoje srebrni fauni i Hermesi od slonove kosti, a madridski veliki Ambasador sjedi u masivnom naslonjaču i govori o doña Isabelli. Sve je tu obloženo stogodišnjom tvrdom hrastovinom, crvenim suknom i perzijskim sagovima, a na kaminu stoje modri krčazi; knjige su uvezane u skupocjenu kožu, a okna od sivog neprozirnog stakla olovom su optočena. Svaki od tih lordova i artista-amatera imade po jednu svoju veliku i tajanstvenu strast: *»une grande passion«*, i tu livrirani butleri serviraju ledenu oranžadu, kavu ili whisky. Po tim Wildeovim književnim prostorijama plamte stare venecijanske svjetiljke plavičastim plamičcima, sobe su oktogonalne, luksuriozne, s teškim damastnim zavjesama i renesansnim goblenima. Preko kakve relijefne škrinje prebačen je zlatom protkani venecijanski purpurni atlas, ili kakva crkvena dalmatika preko firentinskog, sedefom obloženog osmerokutnog



stolića. Ti su lordovi arbitri elegantiarum, na maskiranim plesovima pojavljuju se u tkaninama, ukrašenima sa pet stotina i šezdeset bisernih zrna, i kada progovaraju, fraze su im aleksandrinski jasne, a interesiraju se samo za hrizoberile, topaze, smaragde, slonovu kost i slične materijale, koje je priroda u svojoj ingenioznoj dalekovidnosti stvorila za njihov visoko odnjegovani ukus! Tunis, Indija, Peru, Schubert i Chopin teme su tih Wildeovih lordovskih prerafaelita, i taj rekvizit fascinirao je međunarodnu artističku bohemu te je obilato procvao, čini se, u svim evropskim književnostima. (Kod nas, na primjer, javio se u Matoševu toledskom baresizmu ili u dubrovačkim sastavcima grofa Ive Vojnovića ili u našoj lirskoj poeziji, što se je javila prije svjetske konflagracije uglavnom u krugovima oko Pajtlera i Kazališne kavane. O ovim našim lirskim perivojima i markizama od voska napisalo se prilično mnogo pogrdnih šala.)

Galsworthy je te teške brokatne motive pomiješao s očajničkim Gorkijevim bosjaštvom i zagrabio u psihologiju prosjaka, bogomoljaca i tipičnih engleskih puritanaca-hipokrita, koji popravljaju život dosadnim citatima iz Biblije, Jack London odbacio je rezolutno od sebe čitavo to kozmopolitsko smeće (autobiografski zapisci), a Knut Hamsun pun je ironije za taj kozmopolitski milijunaški rekvizit. Sve figure Bernarda Shawa, od prvoga mu romana »Amatersocijalist« do gospođe Warren i do gospodina Sartoriusa, postavljaju ipak, od vremena na vrijeme, pitanje spoljašnjega svijeta, onih socijalnih slojeva, što imaju čast i sreću da u današnjem društvenom uređaju nose na svojoj grbači te gospodske ljude, koji žive u »oktogonalnim« sobama i pišu paradokse o vječnoj »Ljepoti«, i u jakom kontrastiranju tih protuslovlja, u lažljivoj hipokriziji tih fraza sva je snaga Shawove ironične rasvjete. Kod Prousta nema shawovskih kontrasta. On je mekanom mirnoćom Charles-Louisa Philippea skoncentrisan u modelaciji svojih figura, u njihovim intimnim profilima i kombinacijama, i on se iskrenom lirskom egzaltacijom zanosi za sudbinu svojih junaka. On nije tako dekorativan kao Wilde, a od Banga je mnogo stvarniji u strukturi konverzacije i u obrađivanju i razvijanju teze.

Bang, na primjer, u svome »Michaelu« daje, jednako kao i Proust, parisku atmosferu prije konca prošlog stoljeća i njegov slikarski majstor Claude, jedan od impresionističkih genija, koji izlažu od Melbournea do Praga i do Petrograda kao priznate evropske veličine, isto je takvo, wildeovski nagriženo lice iz Magnus Hirschfeldove zbirke. Svi ti Bangovi vojvode, gospoda i predstavnici visokoga plemstva, te ruske kneginje Zamikove i gospođe Adelskjöld, svi oni žive na sceni usred milijunaškog kozmopolitskog rekvizita, u holovima s tropskim biljem i palmama i zlatnim bazenima i bijelolakiranim stepenicama. Na tim njihovim, damastom prebačenim stolovima mirišu ljubičice u brušenom kristalu, oni piju šampanjac, madeiru i mirisni teški burgundac. Čaše su te gospode brušene po londonskim nacrtima jednoga Jonsona, a govor im, u obliku duhovitih konverzacija, vrvi asocijacijama na staro egipatsko prstenje i sirijsko divno posuđe, iskopano iz starih grobovà, kao da čitaju kulturnohistorijske priručnike za engleske gospođice u Firenci. I dok se poslije sitih ručkova dime engleske lulice, ti impresionistički geniji Hermana Banga govore o slikarstvu i o umjetnosti diletantski i plitko kao snobovi. Corot, Munkácsy, Manet ili Vereščagin, to je za te Bangove slikare jedno te isto, jer je ukus Bangova vremena bio doista do tog stepena iskvaren da se i Nietzscheu sviđao Böcklin. O svojim kompozicijama govori Bangov impresionistički majstor Claude, kao što bi govorio kakav Siemiradzki ili učitelj crtanja na nekoj provincijalnoj školi, koji smatra Matejka genijem. Egipatsko prstenje ili katedrala u gradu »Agramu« za te je ljude ekvivalentan kulturnohistorijski curiosum mundi.

Takvog plitkog snobizma u Marcelu Proustu nema. Przybyszewski ili Bahr vrve citatima poput starinskih recepata, a Marcel Proust jeste — u odnosu spram te feuilletonističke kuge — čovjek, koji piše s dosadnom akribijom jednog Joycea. Kada Proust govori o gotici ili o antici ili o glazbi, on je u najmanju ruku flaubertovski precizan i uvijek ozbiljan: on se je snabdio dokazima za svoje burckhardtovske izlete. Te konverzacije nisu namješteno kuriozne ni paradoksalne, one bezuslovno imaju svoju trodimenzionalnost i



svoju obrazloženost: to su obično male seminarske varijacije na razne teme. Kada Prousta kakav kočijaš sjeća na venecijanskoga dužda (Loredana), to ipak nije tako barokno, upravo reinhardtovski preopterećeno suvišnošću analogija, kao često kod Wildea. Proust vrlo često spominje i Ghirlandaja i Tintoretta i Mantegnu, te opisujući kakvoga lakaja u predsoblju, on nekoliko stranica ispunja sjećanjima na razne galerije i slike, ali taj kulturnohistorijski rekvizit ima svoje obrazloženje u načinu njegovog dugogodišnjeg i napornog kabinetskog rada. (Dobar dio svoga djela pisao je u postelji bolestan, i odatle taj miris sobe, učenjaštva i muzeja.)

Gospodin Swann zaljubljuje se, dakle, autosugestivno u magiju Botticellijeve ljepote, koju za njega predstavlja živi subjekt posve neznatne ženke Odette. U zlatnoj mreži svoje vlastite laži, on se sve više i sve fatalnije zapleće, i sigurno je, da opis ove katastrofalne provale njegove ljubavi za tu u svakom pogledu problematičnu ženku, konačna spoznaja da on tu ženu voli, da taj Proustov opis spada među najjednostavnije stranice, što su o takvim sitnim i neznatnim događajima uopće napisane. To duhovno samoobmanjivanje prelazi pomalo u čulno razdraženje, i tako se gradacija one večeri, kada Swann ne nađe Odette po običaju kod Verdurinovih, razvaljuje u elementarnu dinamiku traženja ženke, izgubljene u jednome gradu u noći.

Ona mu je ostavila glas kod vratara, da je kod Prévosta na čokoladi, i on, vozeći se u svojoj viktoriji do Prévosta, pak u »Englesku kavanu« i neke druge lokale, osjeća paniku prostora i vremena bez žene, koja je nestala zauvijek! Odette nema. Sav očaj samoće — čak do sjutra, sav strah ljubavnika, da je ne će naći čitavu noć, sva magija laži, što nas imperativno sili da moramo ljubiti baš jednu određenu ženu, sve se to javilo u njemu simultano i divlje, i u onoj noćnoj vožnji kočijom Swann više nije onaj čovjek, koji je bio do toga večera, on je netko drugi: on je sretnik, koji ljubi Odette. U toj uzrujanoj fijakerskoj vožnji raffinement Proustove metode leži upravo u tome, što mu je govor u ovoj partiji naivan, kao da je piše četrnaestogodišnji dječak. Ovi trikovi spadaju u tajnu njegova stvaranja. On je šarmantan presti-

digitateur ljubavi. U »Albertini koja je nestala« Proust na istom motivu nestale žene svira svoje najdublje melodije mrtve ljubavi, koja se škorpionski ždere u spoznaji, da je bila prevarena.

Nakon dugotrajne i uzrujane vožnje Swann sastaje Odette na Boulevardu des Italiens, u mantilji od crna baršuna, u dubokom dekolteu, sa trokutnim izrescima bijele svile na suknji, svu iznenađenu, zbunjenu, mirisavu od orhideja. Swann ne zna, da Odette dolazi od ljubavnika, i sa svom nevinom plahošću intenzivnog osjećaja on je grli u kočiji i gleda je žalosnim pogledom čovjeka, koji se prije otputovanja posljednji put oprašta od jednog pejzaža. Swann se tako, posljednji put prije otputovanja u stvarnost, iza polugodišnjeg duhovnog spremanja, oprašta od jedne iluzije i prelazi u materiju: on se pred skutom jedne boginje pretvara u nijemo pseto. Taj prijelaz u materiju dan je ritmički, u gibanju kočije, od malih i neznatnih aranžmana zgužvanih orhideja (vrste »catleya«) na dekolteu do tjelesnog finala u Odettinoj sobi. Onaj vulgarni »*faire l'amour*« u simboličnom jeziku ovog ljubavnog pariskog para postaje orhidejalnim ritualom »*faire catleya*«!

Strast, naime ono nešto što se vulgarno zove tom otrcanom riječju, a zapravo je početak konca, t. j. starenja, u Swannu raste za tajanstvenu Odettinu ljepotu, i uza sve intenzivniju izolaciju od dosadnog saintgermainskog društva Swann sve dublje pada u komplekse erotičnoga fenomena: Odette. On, obožavalac quattrocentesknih fresaka, connaisseur, koji piše svoju studiju o holandeskom slikarstvu, on baca svoj gospodski mir, svoje društvene interese, svoje veze i običaje za jednu ženku, koja prije svega nije njegov tip, a zatim nema nikakvog ni književnog ni glazbenog ukusa, te svira »Valse des Roses«, i to vrlo loše! On je čuo jedamput za Odette, da je koketa i da se daje »izdržavati« i to ga u podsvijesti neprekidno smeta, ali njen pastelni smijeh, njen naivni, dobroćudni i za laž prividno nesposobni način (unatoč njegovoj istančanoj kontemplativnoj analitičnosti) neprekidno ga obvijaju nekim velom iluzije, sastavnim elementom svake božje ljubavi, tog božanskog dara, koji po premudroj svrhovitosti gospodnjoj zasljepljuje ljude kao mačke u februaru. Ta žena



u biti je sasvim prazna, primitivna i neškolovana, te kad ona govori o poeziji, kao o nečem herojskoromantičnom, o ljepoti, o šiku, o novcu, to se ni po čemu ne razlikuje od mentaliteta njene anonimne prijateljice, krojačice negdje u predgrađu, kamo Odette odlazi neprekidno u posjete i s kojom i dalje podržava intimne veze. Holandija je za ovu polupismenu pučanku »ružna i antipatična«, Versailles je dosadan i žalostan, a Monte Carlo, cvjetni balovi i vernisaži slikarskih izložbi, to je šik! Za nju je srednji vijek, renesansa i moderna nešto vulgarno tamno, i ona ne zna, zašto je stil Louisa XVI. »u stilu«, i zašto Swann stanuje na starinskom i nemodernom Quai d'Orléansu, zašto ima u svome stanu polupane vaze i otrcane sagove, kad to nije moderno i nije šik. Pa ipak, pokraj svega toga što je rafinirani Swann za nju svojim plusom talenta, skupocjene naobrazbe i nesvakodnevne inteligencije duhovna deziluzija, ta ženka uspijeva da svojim »šik« mentalitetom, svojim valcerima i poslijepodnevnim čajevima po javnim poslastičarnicama fascinira jednog »*smart*« gospodina, sa svom njegovom kulturnom historijom i dekadentnim aparatom. Swann naslućuje, da ta pojava u modernoj jakni od skunksovine, sa šeširom »*à la Rembrandt*« i s kitom ljubičica o boku, što neovisno od njega odlazi nekamo niz jutarnju ulicu, živi svojim odvojenim životom i da nikako ne postoji isključivo samo za njega na svijetu: to su u Swannu proustovski motivi nesretne ljubavi, koja svršava melankolično, a ne sa shawovskim pygmalionskim happy-endom.

Tako Swann u otkrivanju te problematične istine prelazi u drugu etapu svoga odnosa spram Odette, u etapu konkretnu i financijalnu »od pet do sedam hiljada franaka mjesečno«. Uz lezbijsku pozadinu s gospođom Verdurinovom javljaju se prvi novi ljubavnici i novac; žalost kišnih popodneva, dosada, glavobolja i umor. Javlja se ljubomor, i ona klasična noćna scena s rasvijetljenim Odettinim prozorom, kada se Swann, mučen neizvjesnošću, poslije ljubavne noći nenadano vraća natrag i kuca na tuđi rasvijetljeni prozor, taj ljubomorni fijasko spada svakako među one odlične scene erotičke analize,

za koju je Jacques Rivière napisao, da otvara nove perspektive u odnosu između mužjaka i ženke. U atmosferi laži i koketerije Odette se promišljeno i svijesno odbija od Swanna, i oni dugotrajni noćni dijalozi, ljubomorna predbacivanja, objašnjavanja puna superiorne strogosti jednog gentlemana po odgoju, koji ljubi, a ne usuđuje se da se temperamentno založi za svoje (plaćeno) pravo, sve su to simptomi raspadanja jedne divne laži, koja i nema nikakvog dubljeg značenja od najbanalnijeg tjelesnog dodira, koji se plaća zvečećim zlatom. Tu žalosnu atmosferu intimne i neshvaćene »otmjene ljubavi«, tu periodu punu naivnih i lijepih nada i gorkih susretaja, što ih Swann uvijek očekuje sa zebnjom i sa strahom, to vulgarno kombiniranje čovjeka, koji konačno plaća i uzdržava metresu, a ta je metresa istodobno ljubovca stranih ljudi, ta konstantna strepnja pred istinom, sve su to stranice pune zaljubljenog kolebanja između logike i temperamenta, romantičnog zanosa i neukusne stvarnosti, i sve to konačno znači lelujavu analitičku i majstorsku suptilnost Marcela Prousta kao pjesnika velegradske ljubavi, koja se kupuje na asfaltu upravo tako kao i po salonima.

Blaga Odette s odjekom intimnih i milih riječi traži oveće sume za putovanje u Bayreuth, ona hoće da čuje (dakako) Wagnera u Bayreuthu; ona putuje u Baden-Baden, ona traži Swannove hiljade, za svoje vlastite pustolovine, i ta svijetla ženka s nabrenanim kovrčicama, našminkana, prozirna i bljedolika, ta Botticellijeva freska, ta »Primavera«, u svijetloplavom, zlatnoizvezenom atlasu u svjetlosti ogledala, ljubaka s drugima, odlazi na rendez-vous s nepoznatom ženom, izmiče njegovim prošnjama i ostavlja ga u čežnji, žalosti i nemoći. Odette je tajna i sve što ona radi, svi ljudi kojima ona odlazi, sve lezbijke kojima se podaje, svodilje s kojima profesionalno pregovara, sve je to za Swanna tajna. Uz ljubomor javlja se i mržnja, i Swann tako intenzivno želi, da joj se dogodi kakvo zlo, da slomi nogu, da oboli, da umre, da se ljubav u tim svojim neizvjesnostima konzumira sama u sebi, pak da se raspline, on se bori s idejom da otputuje, trajno i neprekidno sanja o svojim putovanjima, a kad se probudi, sretan je što nije otputovao te nema snage da ostavi



Pariz ili da ode do Odette po nove muke. Kao Bellinijev Mahomed II. koji se ubija osjetivši, da je postao žrtvom jake i intenzivne ljubavi, tako se i Swann razdire nad problematičnim sitnicama: »gdje je ona bila u toliko i toliko sati i toliko minuta«, kad ne zna precizno da odredi, gdje je bila, i »kakav je to prolaznik bio koji ju je pozdravio tamo i tamo« i »zašto mu veli da ga ljubi, kad ga ne ljubi«, i »što je bilo ono poslije podne na hipodromu, kada je nenadano ustala«, i kako je sve to »žalosno i beznadno«.

Sa sve češćim putovanjima Odette po Egiptu, po Sredozemnome moru, po Tunisu i Maloj Aziji vrijeme se kao plima prelijeva preko tih analitičkih kompleksa Swannovih bolova i on se ponovno vraća u saintgermainske krugove, među generale, kneginje, diplomate i snobove. Na soareji kod neke markize Swann je još bolestan od te svoje nesretne laži, i kada se posljednji put javlja onaj motiv Vinteuilove sonate, na paleti njegove ljubavi gasnu posljednje boje u jesenjoj i bogatoj rasvjeti umiranja. Tu su bili katastrofalni potresi noćnih dijaloga, kada je Swannov glas zvučao suhoparno i oštro kao glas sudbenoga istražitelja i kad se pred njim razotkrila sva sodomska i infamna istina: da je Odette lezbijka i da ga je varala s muškarcima i sa ženama. To je bila ona posljednja retrospektivna perioda obaranja iluzija, kada se je pokazalo, da su svi oni zanosni momenti, sve od onog prvog *»faire catleya«* u viktoriji, koja se vraćala s Boulevarda des Italiens, pa do onih uzrujanih ljubomornih instinktivnih napadaja i iznenadnih poslijepodnevnih provala u njen stan, bili samo sitni i opravdani i logični detalji unutar jednog nevjerojatnog kompleksa laži, iluzija i obmane.

Poslije velikih napora krug se logično zatvara u spoznaji istine i rađa se finalno smirenje autoanalize, u kojoj se Swann čudi samome sebi, kako je mogao da sama sebe autosugestivno tako očara jednom laži i obmanom.

*»Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre!«*[1]

---

[1] Da sam utukao godine svoga života, da sam htio umrijeti, da sam osjetio svoju najveću ljubav, a sve za ženu, koja mi se nije svidjela i koja nije bila moj genre!

Proustov ciklus »U traženju izgubljena vremena« sastavljen je od sedam dijelova, pisanih autobiografski, kao neka vrsta memoara, u francuskoj knjizi neobično omiljele književne forme. Proust, freudovski i bergsonovski analizira čitav kompleks života, od djetinjstva do smirene i tihe zrelosti gledanja, što se formira u zdravim mozgovima postepeno i sve jasnije, do potpune rekonstrukcije nestale stvarnosti u jakom i neobično intenzivnom osvjetljenju Sjećanja, kada se svi događaji vraćaju na svoje mjesto u svijetlom, višem skladu i umjetničkoj transfiguraciji. Swannova ljubav za Odette (poput onog motiva iz Vinteuilove sonate, što se javlja kao lajtmotiv sve sreće i sveukupnog stradanja za tu ljepuškastu ženku) samo je ouvertura u Proustova ljubavna stradanja, što se prvi put javljaju na combrayskom ljetovanju, u tim žalosnim i gorkim uspomenama nesretna čovjeka na svoje djetinjstvo.

Kćerka gospodina Swanna mlađeg i Odette de Crécy, mala Gilberte, postaje prva katastrofalna ljubav Proustova, ona je prva u nizu tih nokatih i drskih zvjerki, što razdiru živote i srca mužjaka, od prvih dana puberteta do kasne starosti, neprekidno i uvijek jednako okrutno i jednako intenzivno. U odnosu Swanna spram Odette modelirana je sva naivna i dobronamjerna bespomoćnost jednoga ljubavnika, plahog, tankoćutnog i melankoličnog, kakav će poslije postati i sam Proust u razvoju autobiografskog ciklusa, i tako je u početku dana baza za rasplet pojedinih kasnijih psiholoških tajnovitosti u autobiografskoj kronici o »Izgubljenom vremenu«. . .

Gospodin Swann je čovjek, koji je preopterećen snobovskom hiperkulturom zapada, koji u svom materijalnom i duhovnom bogatstvu živi od neprekidnih lijepih i skupocjenih sjećanja i analogija. To je jedan od onih deset gornjih tisuća anonimnih predstavnika anonimne građanske elite, koja je decenijima klala i robila po kolonijama, koja je snabdijevala sve imperijalizme i sve fabrike oružja svojim kapitalom, a koja je u svojoj anonimnosti ostala tako bezimena i tako zakrinkana, da se o njenoj poslovnoj strani ne govori ništa ni u beletristici! Njega livrirani lakaji u predsoblju kakve visoke



kneginje u svojim livrejama, s mekanim vunenim rukavicama, sjećaju na lica renesansnih krvnika. Neki sluga pričinja mu se ratnikom, što se naslonio na svoj oklop na kakvoj slici Mantegne, a zeleno, pakosno oko kojeg služinčeta sjeća ga na mučitelje svetoga Jakoba. On u gestama lakajskim promatra daleki i zaboravljeni mir antičkih statua, što se je ponovno javio u atelieru kakvog padovanskog slikara, i crvenilo lakajske kose, namazane briljantinom, sjeća ga na alge, hijacinte ili zmije na starim freskama ili na bakrorezima Albrechta Dürera. I dok tako gdjegod u predsoblju skida ogrtač i sluša tuckanje maršalskog štapa galoniranog kakvog aboyeura u predvorju, promatrajući sagove, Swann razmišlja o licima Goyinih sakristana ili o noćnim stražarima Benvenuta Cellinija. Dok se Zola reporterski izgubio u žurnalističkom verizmu berzijanskog života, dok je Balzac u »Mercadetu« dao samo harlekinsku varijantu ovih pustolova, dok ih je Daumier promatrao s mržnjom državnog prokurora jednog još nepostojećeg natklasnog društvenog uređenja, Proust je spram realne ili socijalnodruštvene strane svojih tipova indiferentan.

Odette, zdrava, realna, poslovna pučanka, govori o poeziji ovako: »Da, da, ta poezija, ona bi — naravna stvar — bila nešto najljepše na svijetu, kad bi sve to bilo istina i kad bi „pjesnici" isto tako mislili, kako govore. *Mais bien souvent, il n'y a pas plus intéressé que ces gens-là!*[1] Imala sam prijateljicu, ta je ljubila neku vrstu takva „pjesnika"! U svojim stihovima govoraše on uvijek samo o ljubavi, o nebu i o ljubavi, o nebu i o zvijezdama. No, taj ju je lijepo nasamario! Protukao joj je više od trista hiljada franaka!«

Iz tog šengajstovsko antipoetskog, snobovsko nuditetskog braka rodila se djevojčica Gilberta, prva iluzija »vječno ženskog« u životu Marcela Prousta, koju je on prvi put ugledao jednog ljetnog podneva u Combrayu, i taj je momenat u knjizi combrayskih uspomena zacijelo najsvečanije prikazan, u nekoj jakobsenovskoj lirskoj tišini, kakva se rađa u čovjeku kod posljednjih tercina dobrih soneta.

[1] Ali vrlo često baš su ti ljudi najzainteresiraniji.

U crtanju intérieura i kabinetskog života Proust je lirik zapadnjačke civilizacije, koja je kult sobe i života u zatvorenim prostorijama istančala do poznate umjetnoobrtne udobnosti. To su prostori s plafonom na plastičnoj kolonadi, obijeni mahagonijem, zavješeni ljubičastim zavjesama i natopljeni mirisima mirisnog indijskog korijenja. Kod Dickensovih idiličnih zanosa za crvenu boju kaminske vatre, za sjaj zlatnih svijećnjaka ili ljepotu kakve zavjese iskićene cvjetićima ja se uvijek sjećam Gogoljevih intérieura kod Sobakjevića, kod Nozdrjova (»Mrtve duše«), kod Podkoljesina (»Ženidba«). Gdje je urbanizirani Proust sa svojim strahom bolesnog putnika u kakvoj hotelskoj sobi, koji zelenkastu svjetlost plinske svjetiljke na raspuklini vratnice drži za prve pjege svitanja, od Gogoljeve sobe kod Nastasje Petrovne Korobočke, koležskaje sekretarše, gdje su sva zrcala zasmrađena muhama, ciferblati polupani i prljavi, a na komodi sjaje se porculanska jaja kao osobit i jedini skupocjeni nakit. Proustovo pretvaranje jave u san, gdje se svijest čovjeka intelektualca i Evropljanina raspada u kakav glazbeni motiv zaboravljena kvarteta, u viziju sobe u polutmini tapetiranih alkovena, nije onaj azijatski Gogoljev bidermajer, u kome pojedini komadi pokućstva i namještaja dobivaju sivo, pesimističko, očajno osvjetljenje beznađa i kaosa ruske beletristike. Kod Prousta je miris soba simpatičan i otmjen, mjesečina, što teče na otvoren prozor u sobu, sagovi po zidovima, raspremljena i mirisna rubenina na posteljama, sve to nema u sebi kaotične ruske težine i nezgrapnosti. Najuspjeliji i najotmjeniji intérieuri kod Tolstoja uvijek su u nerazmjeru s događajima i s riječima gospodskog dijaloga, i ako nitko drugi, pojavit će se kakav Vaska kao znak, da je ovaj bogati intérieur samo zlatna kulisa na azijatskoj pozadini i da svijet vani u stvarnosti stoji u katastrofalnoj disproporciji spram ove boljarske francuske konverzacije ili akorda na clavecinu. Tolstoju se s pravom prigovaralo, da mu je aristokratski svijet stereotipan, kao što su dosadne lutke po kabinetima voštanih kipova. Kod Marcela Prousta je flaubertovska analitička metoda dotjerana do vrhunca: popis i opis namještaja, mrtvih priroda i pejzaža postaje u njegovoj prozi upravo ono nešto, što se zvalo u slikarstvu bezidejnom svrhom slikanja kao takvog. Njihalice, zrcala, komode, odrazi na polituri ormara, pisaći stolovi i pokrivači, sve je to kod Prousta predmetom ljepote, kao u stihovima Jammesa, Régniera ili Alberta Samaina. Ljudi se kreću pristojno i uglađeno u poluglasovima, geste su im odmjerene i lagane; žene šušte u svojim haljinama iz modra muslina, a gospoda se odmaraju u pletenim slamnatim naslonjačima, u sjeni staroga kestena, u pravilnoj geometrijskoj simetriji zelene tratine parka.



Među takvim dekoracijama provodi ljeto bolećivi dječarac s neobično jako razvijenom fantazijom, koji se čitave dane unaprijed boji, da će danas opet morati da legne bez majčina cjelova. Susjed je njegova djeda gospodin Swann mlađi, koji živi s Odettom u »mezalijansi«, te provodeći dane u potpunoj izolaciji, posjećuje Proustove roditelje, djeda i baku, od provincijalne dosade. Te večernje posjete gospodina Swanna znače u strogom odgoju maloga dječaka neugodan doživljaj večernjeg uspavljivanja bez majčine asistencije. Taj fantastični dečko, koji se igra svojom laternom magikom, koji se zanosi za davne junake i kraljeve merovinškog i karolinškog doba, koji se boji za sudbinu Genoveve Brabantske (a sve u dugobojnim prelijevima svijetle kružnice magične laterne po zidovima, vratima i kvakama), on se čitave duge noći pati od čežnje za majčinim cjelovom. Paralela između A. Gideove analize djetinjstva i metode Marcela Prousta pokazala bi, uza svu analogiju sličnog socijalnog milieua, bitnu razliku temperamenta u razrađivanju jedne te iste teme. Dječak André Gidea, u tamnom životu pariskih ulica Médicis i Tournon, koji se na pravilnim geometrijskim šarama kabinetskog saga igra staklenkama, dijete je kontemplativno, zaljubljeno u svoje staklene špekule, crne kao od crnog ahata, s bijelim prugastim ekvatorom i polarnicama. To slabokrvno, parisko, gospodsko dijete zvecka svojim prozirnim i blistavim staklenkama u platnenoj vrećici i čitave se dane igra kaleidoskopom: trokutni rubini padaju na crvene granate i na ametiste, a topaz svijetli sa safirima na blistavom zrcalcetu toga fantastičnog lornjona. Pustih li igara takve djece po stazama velegradskih parkova, djece kratkovidne i tužne, što jedna dru-

gima govore »vi« i što od Boul. St. Michela šeću u sutonu spram Zvjezdarnice, s rukom u ruci šutljiva i zamišljena oca. Djetinjstvo A. Gidea po čađavim ulicama »Lijeve obale«, oko Luksemburškog perivoja, Odéona i St. germainskog Tornja žalosna je priča puna velegradske melankolije, koja je inspirisala Ardenga Sofficija, da je dao poslije Papinija prljavu i beznadno sivu Firenzu, spram koje je Firenza Anatolea Francea — dekorativna razglednica za inostrance!

Dijete Marcela Prousta u Combrayu sluša razgovore staraca, druguje s debelom i simpatičnom kuharicom Françoise, miriše lipov čaj i male kuglofe »madlen« sa cvebama, ispečene u prugastim i relijefnim školjkastim modlicama. Terenska plastika kontinentalnog provincijalnog gradića, gdje svaka ulična vrata stoje podignuta na tri kamene stube i gdje čitavim krajem dominira zvonik Svetoga Hilarija s malenim gvozdenim pjetlićem na vjetrokazu, ta terenska plastika dana je detaljno i neobično jasno. (To je taj visoki zvonik, što se vidi još iz velike daljine u željezničkom vagonu, kada otac i sin dolaze vozom na ferije i kada otac kratko i strogo naređuje sinu da smota plaid, jer se već vidi toranj.)

Proust se potanko bavi analizom svoje okoline, i dok o kuharici Françoise govore čitavi deseci i deseci stranica, dok se bakin karcinom provlači kroz čitavu jednu knjigu (»U sjeni mladih djevojaka«), otac između tih nervoznih žena prolazi uvijek kratak i uvijek dosljedno strog.

»Marš spavati!« »Ne govori gluposti!«

Taj provincijalni gradić sa svojom ulicom svetoga Jakoba, gdje prozori gledaju na »Veliku livadu«, gdje na šarenim staklima crkvenim kleči sveti Ljudevit u oklopu, taj maleni provincijalni gradić s dijalozima tetaka i sluškinja i dalekim uspomenama na Sedamdesetiprvu sjeća u arhitektonskoj svojoj kompoziciji sasvim blijedo na Flauberta. Proust Flauberta nije mnogo volio. Prigovarao je Flaubertu, da mu stil nije dobar, da mu je upotrebljavanje imperfekta suviše jednolično, da su mu metafore stalno krive, da su mu gramatičke nekorektnosti vrlo česte, pa ipak, unatoč svoj toj sintaktičkoj i stilističkoj averziji, taj Proustov maleni Combray tako je sazdan, da se u čovjeku rađaju asocijacije na



Flauberta. U flamanskim intonacijama Verhaerenovim plamte tako vatre u bujnom crvenilu na mračnim zjalima krušnica, miriše kvasac i kiselkasto vonja tijesto pod rukama mjesilja i, eto, što je naročita oznaka Proustove virtuoznosti: da u blijedom lirizmu svojih rečenica ostaje latinski egzaltator svakodnevnih sitnica, da mu stvari i predmeti rastu pod rukom u monumentalno, kao sugestivne, patetične partije svečanih stihova, a da ipak sveukupno to tkivo opipa i događaja ostaje bizarno trepetljivo i fosforescirajuće kao sumpor na vlažnim žižicama. Sredina obiteljska, u kojoj Proust doživljava svoje djetinjstvo, sredina je pristojno građanska (u francuskom konzervativnom smislu te riječi), gdje otac kao viši činovnik druguje s umirovljenim diplomatima i generalima, gdje majka stoji diskretno u pozadini, i gdje se sve odvija između škole, šetnje po pariskim parkovima s kuharicom i ljetovanja na posjedu djedovskom u Combrayu. Proustov djed intiman je prijatelj gospodina Swanna starijeg, burzovnog mešetara, poslije i bankira, te se u te dvije porodične organizacije između Swannovih i Proustovih razvio vrlo značajan odnos korektnog i pristojnog birokratskog mentaliteta spram arivističkog novonastalog, »burzovnomešetarskog« stanja, što doduše stoji efektivno na milijunima, ali je unatoč svemu tome — ipak — »mešetarsko«. Baka Proustova, ta stara otmjena dama u crnini, koja statira uz Proustov prvi gimnazijalni razvoj kao tiha pratilica, zadržala je taj odnos višeg »činovničkog« mentaliteta spram burzovnomešetarskog nižeg stepena obitelji Swann davno još poslije smrti milijunaša Swanna starijeg, te je njen odnos spram Odettina supruga ocrtan relijefno i jasno, do posljednje logične nijanse. Gospodin Swann, koji se je oženio ispod minimuma, koji je uzeo neke vrsti kokotu, ženu (za koju čitavo provincijalno mjesto govori, da nabija rogove svome suprugu), taj blijedoliki elegantni gospodin s monoklom i uvijek vrlo brižno ispeglanim hlačama, on je za staru gospođu baku pojava — doduše — otmjena, ali ipak čovjek, kome smo znali očevo mešetarsko podrijetlo i kome znamo njegov inkompatibilan brak s jednom ženom »iz društvenog taloga«. Iz činovničke perspektive takve staromodne dame, koja iz visine svog pukov-

ničkog čina promatra karijeru burzovnih senzala sumnjivog rasnog podrijetla, progovara socijalna borniranost građanskog društva, gdje se u predvečerje svojih poraza i svog rasula drži protokolarnog dostojanstva kao što se kadaver na katafalku prvorazrednog pogreba još uvijek dostojanstveno vlada po propisu ove posljednje građanske komedije. Taj lav pariskih salona, taj intimus grofa od Pariza i princa od Walesa, taj gentleman, koji se po salonima saintgermainskim karta s raznim visočanstvima i ambasadorima, i čija je slava poznata svim klubovima, od Jockey-kluba do salona hercoga de Broglie, stoji spram činovničke obitelji Proust u neke vrste incognitu. Gospođa baka čula je doduše, da Swann podržava neke veze s »višim društvom«, ali nekom svojom solidnom građanskom podsviješću ona osjeća gotovo republikansku nepremostivost spram »visokog društva«, i to joj se penjanje »spram gore« pričinja snobovskim i arivistički nedostojnim, te je ta fama oko Swannove društvene karijere razlog više za njenu često gotovo superiornu blagonaklonost spram toga diskretnog i otmjenog gospodina. Gospodin Swann, vlasnik čuvenih i skupocjenih starina i znamenitih originalnih bakroreza, slika, fac-similéa i autograma, dolazi podveče iz svoje vile do familije Proustovih, i on, financijalni patricij, sjedi kod Proustovih pod starim kestenom ili u prizemnom salonu i tako razgovaraju o raznim kulinarskim trikovima, o holandeskom sosu ili o salati od ananasa, o Saint-Simonu ili o Pascalu. Ta klupska veličina prvoga reda, s direktnim vezama s hercoginjom de Sevigné, šalje Proustovima uvijek po koju kotaricu mirišljivih bresaka ili jagoda, ili starim gospođicama, sestrama gospođe bake: Céllini i Flori po koju bocu skupocjenog astija; on je uvijek pristojan i diskretan, a donosi sa svojih talijanskih putovanja malome Proustu reprodukcije Giottovih fresaka, i dok je, s jedne strane, dolazak tog tajnovitog gospodina uzrokom bolnog nesna i bolećivih komplikacija tankoćutnog djeteta, što čezne za cjelovom majčinim, s druge strane, gospodin Swann je otac djevojčice Gilberte, koju Proust još nije nikada vidio, ali oko čije egzistencije njegova fantazija plete maeterlinckovske simbole i snove. Ti tihi večernji razgovori uz čašicu likera,



kod kojih stare gospođe Célline i Flora upotrebljavaju svoje staromodne fjoriture u izrazima, taj stari francuski građanin Proust sa svojim sinom i svojom gospođom, ta diskretna snaha u modrom muselinu i onaj unuk gore u spavaonici sa svojim hipersenzibilnim patnjama čežnje, nesna i neostvarive ljubavi, to je ona temeljna obiteljska stanica francuskog građanskog društva, na kojoj francuski rojalistički novinari Maurras i Daudet misle da obnove tradiciju od četrdeset kraljeva, koji su stvorili veličinu Francuske. Tu sjedi gospodin Swann, o kome »Figaro« piše, da je vlasnik jednoga Corota, koji je intiman s kneževskim porodicama, što su rodile eminentne državnike pod vladom Louis-Philippea; tu sjedi stari djed Proust i njegov sin, visoki pariski činovnik, u svojim izdiferenciranim kategorijama birokratske hijerarhije; tu su dobre gospođe, što divno priređuju šparge i sladoled sa zažarenom i debelom kuharicom, sve određena skladna stvarnost, bez nereda i nekih naročitih vanjskih problema, u harmoniji večernjeg razgovora, kod čašice likera.

Kod te combrayske »idile« nameće se komparacija s »idilom«, na primjer, »Sela Stjepančikova«, gdje je sve nabijeno demonskom munjinom fomafomićevštine i nereda u mozgovima, razgovorima i događajima. U »Stjepančikovu« Dostojevski je još gogoljevski skladan, i sve je komponovano na nekoj ironičnoj osnovi, s dalekom grmljavinom demonskih zapletaja, koji se u tom prvom poslijesemipalatinskom djelu Dostojevskoga javljaju kao ljetna oluja, što će da zatutnji na vrhuncu radnje i da nestane, a preko kompozicije ipak će se razliti svjetlost smijeha i gogoljevske idiličnosti. Ta ljetna oluja u »Stjepančikovu«, kada se strasti stare generalice, pukovnika i Fome Fomića prvi put zaiskre u histeričnom sudaru, prvi je predznak onih tmurnih rasvjeta paklene psihoanalize, što će za Dostojevskoga postati paklenim, bezizlaznim clair-obscureom, koji ga poslije prati kao mrtvačka glazba do groba. Trebalo bi usporediti hiljade i hiljade takvih latinskih combrayskih razgovora o holandeskom sosu, Pascalu ili ananasu sa smerdjakovštinom luđačkom i neugodnom i s baroknom smerdjakovštinom ruske literature: Andrejevom ili Arcibaševom. Ivanov monolog s đavlom, kriminalna atmosfera

Raskoljnikovljevih meditacija, Stavroginove demonske provale, sve je to u konturama (u početnoj formuli) dano već u fomafomićevštini, najodličnijoj idili Dostojevskova opusa. Paralela Proust-Dostojevski, Combray-Stjepančikovo nosi u sebi sav problem stoljetnog raskola između Istoka i Zapada. Ti elementi realizma i romantike, materije i ideje, metafizike i stvarnosti, boga i čovjeka, novca i radne snage, feuduma i građanstva i radništva, ti grandiozni kvantiteti istinitosti i lažnosti, ljepote romantične i spoznajne objektivizacije stvarnosti, sve to javlja se kao sudar dviju tendencija, kao rezultat suprotnih kretanja u životu, pak (logično prema tome) i u književnosti. U književnosti Zapada, koja nosi na sebi pečat urbanizma od gotike do industrijalizacije, i u književnosti Istoka, koja je karakterizirana hiljadugodišnjom stagnacijom arhajski zaostalog, seljačkog i materijalno bijednog stanja, taj se problem objektivizacije kaosa prelijeva u germanski i slavenski azijatski pesimizam i u dekorativnu, stilizovanu zapadnjačku harmoniju od Descartesa do Prousta. Te pretežno socijalne težnje za maglenom realizacijom ravnoteže etičke i materijalne, to dogmatično vjerovanje u fikcije u ruskoj književnosti, taj očajni kaos protuslovlja između još religiozne ekstatičnosti i zanosa barbarskog i disproporcije arhajski zaostale stvarnosti spram kulturnohistorijskih konstrukcija zapadnjačkih pogleda na svijet daje u analitičkome prerezu dva stanja: gradsko i barbarsko, evropsko i azijatsko, Combray i Stjepančikovo.

U tome urednom i tihom Combrayu javlja se Proustu prvi put osnovno pitanje evropske faustovske i donjuanske erotičke problematike, problem »vječno ženskog«, što Evropljane muči od Beatrice i Lotte do Schopenhauera, Weiningera i Freuda. Ta pubertetska ouvertura, uz dugotrajnu patnju od nekoliko decenija, u nekim raspoloženjima i u osnovnoj mekanoj i plahoj intonaciji slična je Flaubertovu »Novembru«, djelu napisanom još god. 1842., a štampanom postumno tek god. 1914. iz Flaubertove književne ostavštine. Flaubertova konfesija mladenačkih patnja nosi Montaigneov motto: *»Pour niaiser et fantastiquer«*[1], te pokraj svega andanta

[1] Zbog dangubljenja i tlapnje.



u otkrivanju tih prvih plahih tajnovitosti, pokraj sve neizrecive mladenačke čežnje za kronološkim odvijanjem događaja, od žalbe pred skorom budućnošću, sve je to očekivanje života puno gorke melankolije zbog neostvarivosti tjelesnih i spolnih iluzija.

Flaubertovoj djeci u mračnim učionicama internata, kod čađavih uljenica, »Žena« pričinja se Inspiracijom vrhunaravnom: kao cirkuska jahačica u areni, uz blistavu svjetlost svjetiljaka i smijeh harlekina i šarlatana. U tim internatskim snovima »Žena« je ideal, nadživotna pojava, ljubovca u orijentalnom dekorativnom vizionarstvu afričke Salambô, ona je dijabolična mogućnost i posljednja tajna. Žena je glumica na sceni u žućkastom svijetlu svjetiljaka, i u to vrijeme, za koje Flaubert kaže, da je srce zrelije od tijela, sve su žene divne, mramorne, strastvene, kraljevskoga profila! Weininger se je mnogo kasnije satro na raskolu između divlje senzualne ploti i platonske idealnosti, a Flaubert rješava taj problematičan ponor, gdje se u kontrastu osjećaja i misli, nagona i razuma u dječjoj duši kolju bogovi i životinje. Misao o ljubavi puna je zvjezdanih noći i mirišljive ženske kose, i djeca, koja za čitavih noći otimaju mase golih žena kao gusari plijen sa svojim galijama, djeca koja dvadeset i četiri sata na dan razmišljaju o defloraciji, obilaze oko prostitutki kao pseta s podvinutim repom. O, ona prividna, lažna indiferentnost malih dječaka, koju igraju spram žena, što prolaze kraj njih u dinamici ulice i života, u gibanju prolaznika i karuca, u svjetlosti kavana, u zveketu kristala i srebra po restoranima, gdje se osjeća luksuriozna raskoš prostrtih bijelih stolnjaka i servijeta, miris jela i brujanje veselih glasova gozbe. Takvo dijete hoda kao Don Juan umirući od čežnje, dršće kao trepetljika od pomisli na ženu, i rezultati Stendhala, Kierkegaarda, pa i Flauberta, podudaraju se savršeno kao zapisci jednog te istog ljubavnika.

Flaubert dao je taj neprekidni kontinuitet čežnje od panske idiličnosti panteističke na cvjetnim livadama i mirišljivim plastovima sijena do očajnih kriza i konačne potištenosti ljubavnog ništavila. No pokraj svega, Flaubert ne prelazi u ekstrem niti u anarhiju konačnog očaja. Njegov

malodobni bezbožnik, volterijanac, parisko dijete, ne pada do posljednje realizacije konzekventne misli na smrt. Ta se misao na smrt, kao problematična izlazna tangenta, javlja i u njegovu kaosu, ali dok on stoji nad jednim lukom Pont Neufa i gleda u musavu i antipatičnu nijemu vodu, što klizi pod mostom, dok razmišlja o ispraznom bremenu života tih hiljada i hiljada prolaznika, on se u mekanoj svjetlosti predvečerja pretapa u Rodenbachov lirizam, i u toj bogatoj harmoniji bola problem se sam po sebi konzumira i ne prelazi u ekstrem samoubojstva. Kod Flauberta, kao tipičnog Latina, kult »Žene« rađa se u impulzivnom bogatstvu doživljavanja, u harmoniji »Ljepote« jednog sunčanog podneva, kada prepelice pućpuriću nad modrim okeanom, kada se crveni mak leluja na lahoru i kada se linija između sna i jave briše intenzivnošću stvarne ljepote, sugestivne i ljekovite.

Kada Flaubertov mladić polazi prvi put do bludnice, to onda nije ni Wedekind ni Andrejev; to je svečani polazak Zapadne Evrope do nebeskog osvjetljenja »božanske« Beatrice. Kako ta žena kod Flauberta sjedi kraj prozora, leđima okrenuta ulazniku, kako se okreće spram djeteta, kako su njeni prsti mekani, a ruka nervozno vlažna, kako je ona mahagoni-postelja s bakrenim uresima pokrivena moiré-svilom, kako sat tucka na alabastrenim stupovima i vaze sjaju na kaminu, to je događaj latinski harmoničan, ritual hiljadugodišnji, svečan i radostan. Slaveni, hiperborejski barbari, a i germanski analitici erotičke patnje (Strindberg), kod takva sudara spolova uvijek osjećaju tragičnu neku težinu, i te bludnice petrogradske i moskovske i stockholmske, što ih bolesni studenti ubijaju u predvečerje, kada su magle žute a život beznadan, i te Wedekindove žene-zvijere spram Flaubertove defloracije znače u ljubavi, kao i u životu, razdrto, neuravnoteženo, anarhično stanje.

Te slavenske anarhije u Proustu kao ni u Flaubertu nema. Mali dečko znade, da postoji djevojčica Gilberta, kćerka gospođe Odette i gospodina Swanna mlađeg, ali zbog svih poznatih društvenih barijera između te dvije građanske obitelji, zbog mezalijanse susjeda bankira, zbog čitavog kompleksa građanskih predrasuda ne postoji kontakt između



Gilberte i maloga heroja i glavnog lica ove ogromne kronike o »Izgubljenom vremenu«, te je sva ta distanca između djece ispunjena fantazijom i snovima o tajanstvenoj Gilberti.

U smjeru »vile Swann« ide se iz Combraya za Meséglise, odakle puca nepregledan pogled na ravnicu, i horizont je neobično otvoren, a vila Swann ograđena je bijelom ogradom i ogromnim parkom u bujnoj vegetaciji, s teškim i mirišljivim grozdovima bijeloga jorgovana. (Jednoga dana rekao je djed ocu na putu u polja, što vodi pokraj parka, da su gospođe Swann otputovale u Reims, i tako se djed, sin i unuk zaputiše prijekom stazom preko parka, u uvjerenju, da ne će nikoga od Swannovih sresti.)

Proust daje opis toga parka, kao okvir nadasve važnog događaja, slikarski bogato i dekorativno, kao što su platna impresionistička u najbogatijem šarenilu svjetlosti i bojâ jednog sunčanog prijepodnevnog plein-airea. Ne samo u analogijama iz historije slikarstva, u čestom ponavljanju slikarske kompozicije, u bogatoj paleti bojâ kod opisa raznih neznatnih detalja, već uopće u rješavanju psiholoških relacija, u ilustrativnom naporu kod osvjetljenja pojedinih apstraktnih raspoloženja kod Prousta se u čitavom ciklusu osjeća blagotvoran utjecaj slikarstva. Baš jedan od jasnih primjera neobično uspjele slikarske metode kod opisa tako običnog događaja, kao što je susret malenog dječaka s djevojčicom, vidi se u ovoj plastičnoj partiji, kad otac, djed i unuk prolaze kroz park Swannovih i kada se iz zelenila i sjenkâ pod krošnjama na tratini nenadano pojavi Gilberta. Između masivnih sjenatih drvoreda ljeska se umjetni ribnjak, i u onom teškom mirisu jorgovana, u rondoima plavomilja, u bujnom zelenilu lopoča na vodi i uspravnih crvenih perunika, u onim prelijevima violetnih vodenih cvjetova i tulipana po gredicama, u sjenatoj dubljini krošnji protkanih sunčanim svijetlom, kao na kakvoj glazbenoj podlozi, tim se svečanim intonacijama boja, svjetlosti i mirisa sprema neočekivani dolazak Gilberte. Gilberta se javlja najprije u slutnji dječaka, i još više (jer njen nenadani dolazak na scenu bio bi suviše banalan), ona nastaje u opisu kao neka neodređena apstraktna čežnja, kao neka moguća nemogućnost: kako bi bilo divno, da se ona, za

koju znamo da je nema, pojavi sada nenadano na zelenoj tratini!

U travi pokraj ribnjaka leži nečija zaboravljena košarica i jedna udica, a pluto pliva na mirnoj horizontali ustajale vode ribnjaka. Tišina, pak glas ptice; praznina parka s tom zaboravljenom udicom, taj prostor pun samotne šutnje, ta mirna uspavana voda sa zujanjem kukaca, jednolično titrava igra sjenâ i svjetlosti, onaj natruli vonj vlage što se isparuje s mirne vodene plohe, glogov i jorgovanov miris, rondoi tulipana i šeboja, sve je to impresionizam i na svome mjestu primijenjeni slikarski motiv. Nebo se zrcali u ogledalu jezera i pluto udice miče se na vodi i nemirno se trza — trebalo bi javiti gospođici Swann da riba grize — a tamo već nestaju u dnu parka djed i otac, treba potrčati za njima u stvarnost iz ovoga prostora, gdje je vrijeme stalo u okviru jedne umjetničke realizacije.

Ta lirska intonacija mirisa, vodenog ogledala, nemirne udice, podsvijesnih misli, povezanih s egzistencijom Gilberte, prekinuta je trčanjem za ocem i djedom i širokom opisnom partijom misaonih asocijacija i bujne vegetacije parka, jačeg i intenzivnijeg mirisa jasmina i gloga i prostorne širine tratine, na kojoj se njiše crveni mak i zeleni se cvjetna livada na vjetru kao more. Onaj rascvali jasmin s teškim peludom, maćuhice i ruže, masivna stabla i staza, po kojoj vijuga gumija štrcaljke, taj novi opisni prijelom, u kontinuitetu s prvom lirskom partijom, znači u orkestraciji Gilbertina dolaska potreban, tehnički savršen intermezzo, poslije koga se javlja finale: crveno-plava djevojčica, posuta preko lica sunčanim pjegama, s malenom vrtnom lopaticom u ruci. Ona se javlja u apsolutnom azuru, kao vizija, svijetla i realna, a u duši dječaka bruji motiv straha, da će otac i djed odmaknuti, a trebalo bi da se on pravodobno krene, i tako uz tu egzaltaciju bojâ, ljepote i azura, simultano, nemir i strah razdiru i truju to savršenstvo kontemplacije osjećajem prisutnosti oca i djeda te nekom neodređenom povezanošću s jarkom stvarnošću. Rainer Marija Rilke ima u svojoj »Slikovnici« pjesmu »Iz jednoga djetinjstva«.[1] U nekoliko strofa on je dao polutamnu sobu u sutonu, majku što ulazi (te jedna čaša zvoni u vitrini od njena koraka) i dijete što tiho sjedi u kontemplaciji, slušajući majčinu svirku na klaviru. Ta majčina pjesma, njen pognuti stav nad tipkama, nijema šutnja djeteta nose u sebi neizrečenu težinu balade, što se negdje odigrava u pozadini. U nekoliko strofa osjeća se žalost ozbiljnog zbivanja u toj čudnovatoj majčinoj svirci, i kao što je Rilke u toj pjesmi kondenzirao jedan nepoznati roman, tako je Proust pojavom Gilberte precizno ocrtao svu fatalnu Odettinu pozadinu, njeno dijete i njen brak sa Swannom u nekoliko rečenica.

[1] Strana 87.



U tom bujnom zelenilu i slapovima slatkih mirisa i vlažnog vonja ribnjaka, na zelenoj tratini, poštrapana suncem pojavila se ta irealna i fantastična kćerka Odette de Crécy i nekom nepristojnom i bestidnom gestom stala da ismijava iza leđa ljubavnika svoje majke.

Pred maloga dečka, što je fasciniran Gilbertom zastao pod glogovim cvijetom, kome je mistično ime Gilberte zamirisalo kao tamjan, koji je u hiljadugodišnjem latinskom kultu Madonne osjetio u taj momenat više objavljenje, kao devetogodišnji Dante ugledavši prvi put Beatrice, pred toga maloga dečka stao je nepoznat ljubavni par: Odette u bjelini i njen ljubavnik, za koga znade čitav Combray: monsieur Charlus.

»*Ce pauvre Swann quel rôle ils lui font jouer!*« »Bijedni Swann, kakve mu uloge daju da igra! Šalju ga da ode, da bi ona mogla ostati sama s tim svojim Charlusom. Jer ja sam ga prepoznao: to je bio on! A ta mala, zapletena u svu tu infamiju!« To polutiho mrmljanje staroga djeda dramatski završava događaj sunčane prijepodnevne šetnje, s koje se dijete vraća kao mjesečar u transu, trudan jednom elementarnom impresijom: Gilbertom Swannovom, svojom blaženom prvom ljubavi.

Čitav taj događaj u parku, kao dominanta u knjizi combrayskih uspomena, sagrađen je na bogatoj slikarskoj i lirskoj kulturi zapada. Taj park Swannovih u impresionističkom plein-aireu, protkan i poštrapan sunčanom rasvjetom, natopljen mirisom jasmina, gloga i ruža, s bijelom stazom, po kojoj vijuga gumija štrcaljke, s masivnim deblima na zelenoj

tratini, slika je osamdesetih godina u zlatnom okviru građanskog gospodstva. Taj motiv, banalan sam po sebi, dobiva svoje intimno rasvjetljenje baš po tom izgubljenom vremenu, koga više nema, i u čijem se mnogogodišnjem retrospektivnom traženju osjeća tipična francuska lirska vibracija gledanja mrtvih stvari, tako čest i omiljeo motiv kasnog zapadnjačkog simbolizma na prijelazu stoljeća. Od Baudelairea do Julesa Romainsa i Charlesa Vildraca postoji u francuskoj književnosti lirski prostor u jedinstvenoj svojoj arhitektonici, koji je služio i služi uglavnom kao model svim evropskim provincijalnim liricima i lirizmima (Rilke, Blok, Ady Endre, kao primjeri). Marcel Proust u svojim lirskim partijama minuciozan je kao najbolji Régnier. I kao što kod Régniera svi odrazi starinskih čaša i vrčeva i voća na starim izlizanim politurama stolova služe za građu brokatno teških strofa, i kod Prousta su rečenice pune lirske deskripcije i popratne instrumentacije: kao udari raznovrsnih glazbala u orkestru, tako se pojedini motivi slijevaju u rečenične sklopove opisa. Kao što su kod Régniera, na primjer, pojedini intérieuri pjesama rasvijetljeni jasnim sjajem bliskoga mora, što se lješka iza pješčanog ustalasanog zrenika (kao rundhorizont na sceni, obasjan reflektorom, što odrazuje neku sablasnobijelu svjetlost) te svi predmeti u sobi sjaju oduhovljeni bljedilom odraza vedrine, tako se i kod Prousta ti dekorativni trikovi nagomilavaju u beskonačnost.

Tako nastaje kod njega gončarovski razvučen tempo, oblomovština ljepote, prozirne i jasne kao formule pisaca sedamnaestog i osamnaestog stoljeća, do kojih je Proust neobično mnogo držao te je često upozoravao na onu nedostižno razumnu bistrinu izraza starih racionalista. Te metode primijenjene na impresionističke slikarske motive, to upotrebljavanje bogate impresionističke palete, taj descartesovski *»bon sens«* u analizi i razglabanju izgubljene i davno proživljene sreće, to znači latinski potencijal sagrađen na stoljetnim osnovama humanizma i prenesen u suvremenu današnjicu građanskoga društva. Zanimljivo je promatrati u razvoju same radnje čitavog ciklusa, kako dugo uspijeva Proustu da održi tu aristokratsku izolaciju lirske ljepote, kako se ona



miješa i truje s vanjskim, anarhičnim, necivilizovanim, još uvijek azijatskim elementima života, kako se on grčevito drži nekih stoljetnih šema i kategorija i kako se ograđuje tim izmišljotinama, kao pionir, koji platnenim vrećicama pješčanoga balasta štiti svoje konstrukcije od poplave, što postepeno sve više raste. (Taj verlaineovski strah pred dolaskom barbara tipičan je za aristokratskoga Prousta, koga rojalisti oko »L'action française« cijene isto tako visoko kao i desni rojalistvujušči »republikanci« oko »Figara«.)

Gilberta Swannova postaje osovinom života žive dječje sanjarske prirode; i u ono simpatično i nevjerojatno daleko vrijeme, kada je riža à la Imperatrice ili čokoladna krema jednako važan problem kao Musset ili Racine, Gilberta sjaji na nebu kao jedina proustovska svjetlost i nada. To je vrijeme triumfalnih poslijepodnevnih predstava u »Opéra-Comique« ili »Comédie-Française«, kada dječaci sa srcem u grlu čitaju po plakatnim stupovima kazališne oglase s predstavom »Kralja Edipa« ili »Crnoga Domina«, kada su imena glumaca i glumica Sare Bernhardtove, Coquelina, Delaunaya i Maubana imena s polubožanskim mitskim značenjem, i kada se čitave dane griskaju čokolada i bomboni i sanja o svojoj prvoj ljubavi Gilberti. Materijal treće partije o toj ogromnoj dječjoj ljubavi, one igre na Elizejskim poljanama spadaju zapravo već u psihološku atmosferu četvrte partije »U sjeni mladih djevojaka«, partije tako sunčane i jasne, kao što je Kierkegaardov »Dnevnik zavodnika«, s mottom druge arije iz »Don Giovannija«: *»Sua passion predominante e la giovin principiante.«*[1]

[1] Njegova strast što prevladava, i mladost što otpočinje.

# MADŽARSKI LIRIK ANDRIJA ADY

*»O, za ovu patnju nema — nema jamba.«*
A. G. Matoš

ANDRIJA ADY donio je parisku, dekadentnu liriku u madžarsku književnu provinciju i što je mogao da postane s tom otrovnom orhidejom u srcu nego žalostan, osamljen i sam sebi jalov?[1] Slobodom svoga naglaska, vrijednošću neobičnih, često dragocjenih riječi, muzikom rima i asonanca, svježinom svojih slika Ady je u malograđansku idilu tadašnje madžarske lirike unio nemir, svađu i zabunu. U Velikom Varadinu javio se nečastivi. Sablazan u dolini debrecinskoj.

U lažnom patosu akademske uzvišenosti, u kalupu slogova i uzakonjenih šema tadašnje madžarske metrike i poetike, tom međunarodnom predromantičnom rekvizitu govora, što ga je još V. Hugo zvao »dorevolucionim« i »starinskim« *(»l'ancien régime de la langue«)*, javila se Adyjeva smionost fraze, vrtoglava i ekstravagantna izazovnost njegova govora, kao književni skandal. »Alkemija Rimbaudovih riječi«, magični sofizmi slova objašnjavani »halucinacijama verlaineizma«, istančana svirka na novootkrivenoj ljestvici lirske muzike riječi kao takvih, sve je to značilo prodor skandaloznih događaja u madžarsku književnu idilu.

[1] Prikazati nepoznatu liriku čovjeka, koji je tako kompliciran u svojim sastavnim komponentama kao Ady, prilično je teško. Učiniti to u okviru letimičnog prikaza, bez poznate pozadine političkokulturne, tim je teže. Trebalo bi citirati izvoran materijal ovih stihova, a to je, poradi slaba poznavanja madžarskog jezičnog elementa u ovim našim stranama, neizvedivo. Mjesto citata uvršteni su uz popratni tekst neki Adyjevi stihovi u slobodnoj interpretaciji, bez neke naročite prijevodne pretenzije. To su stihovi izgovoreni više kao slike uz pratnju samog teksta, a kod izbora često je, prema tome, prevagnula sama tema formalnu stranu lirske građe.

Bizarno, tugaljivo, sebeljubivonarcizoidno treperenje paunskog srca, grcanje neprekidnog i bolećivog puberteta u jednoličnom nihilizmu stihova i rima, sve je to značilo sablazni i nemira punu pobjedu zapadnjačkog, francuskog impresionizma u književnosti, koja je dotada (oko devet stotina i sedme) drijemala u idiličnoj jednoličnosti malograđanske, provincijalne tišine.

Zabitni provincijalni gradovi s prašnim drvoredima jablanova na mjesečini, kada se fijakeri žure k večernjem vlaku, a parovi se ljube na promenadi, kreket žaba uz nasipe željezničke, u proljeće, kad cvatu mace, a nad oblacima raste uštap, ta ogromna materija skrivenih svakodnevnih događaja našla je u Adyju, kao prvom madžarskom impresionistu, svoju »sublimnu savjest« (Grautoff). Njegove prve knjige razradile su čitav rekvizit verlaineizma sa svim znacima nadarenog i neobično uznemirenog puberteta. Obožavanje žene kao nadnaravnog stvora s anđeoskim timbrom i liljanskim bijelim rukama, srebrni žamor verlaineovskog vodoskoka, slatkoća muzike, ognjičava uzbuđenja s morbidnim, čulnim, bizarnim, libidinoznim slikama, u jednu riječ: košmar ljubavnog bunila dan brzinom croquisa, više u magli pastelnog crteža, u obrisu i u boji, nego u konkretnim riječima, sve je to bila na zapadu već iznošena lirska moda, o kojoj se u dolini debrecinskoj pisalo kao o književnorevolucionarnom događaju. Te maske i harfe, mjesečine i vatrometi, ta simbolična serenada s naprahanom aristokratskom vlasuljom, sve se to pretvaralo u grozničave ekstaze kišnih dana, u neobične stihove s lirskim motivima dosade, parostrojeva, vagona, klavira i hotelskih soba, sve se to u Adyjevoj lirici javilo sa zanosom prenadraženog temperamenta, koji razbija sebi glavu u plakanju za prvim radostima mrtvoga djetinjstva, za kojima je plakati balavo, djetinjasto i slatko. Plač za mrtvim kretnjama, naricanje za užicima dodira nepoznate ženske ruke, jaukanje za nevidljivim jučerašnjim žalostima, sve je to u njegovim prvim pjesmama izmiješano s jakim emocijama proljetnih pariskih dana, kada su bolovi prve ljubavi još djevičanski i kad čovjek viče naivno u jurnjavi ranjavih minuta. A kroz sav taj nemir neprekidno zvoni lajtmotiv



smrti i umiranja, više treperenje živaca nego smionost razuma, koji gleda u prazno i blesavo ništavilo. Taj mali dečko, koji je još s naivnim zanosom pjevao o ribiznim usnama svoje majke, o njenoj bizarnoj kreolskoj ljepoti i o ponorima svog ličnog nemira, bio je počeo svoju književnu karijeru kao Rođak Smrti.

*Ja sam rođak smrti.*
*Ja ljubim ljubav što bolesno gine*
*i ljubim svakog tko ide u daljine.*

*Ja ljubim silno bolećive ruže*
*i žene kada venu, čeznu, tuže,*
*jesenje doba, kad žalosti kruže.*

*Ja ljubim tugu sablasnih minuta,*
*kada se ogroman kostur sprema*
*da otpjeva napjev crnog rekvijema.*

*Ja ljubim one koji putuju*
*i one koji plaču, bude se i slute,*
*kad kiša za hladnoga svitanja*
*ispire polja i pute.*

*Ja sam rođak smrti.*
*Ja ljubim ljubav što bolesno gine*
*i ljubim svakog tko ide u daljine.*

U histeričnom plakanju za ženom, »u luci mladenačkih ruku«, tu su proklijali, nošeni jalovim mislima o smrti, netaknuti i čisti snovi o imaginarnoj Ledi, koja uz simbole smrti prati Adyjevu liriku do posljednjeg dana. Pjesme o ledenim, snježnim, alabastrenim ramenima, o sablasnovoštanoj prozirnosti ženske puti, kakva se gleda na rubu besvijesti, kad naivna mladost sanja o glupom, baršunastom ženskom tijelu. Blagorječiv u erotici, Ady je patio od histeričnog precjenjivanja svog ličnog ljubavnog doživljaja; sladunjavo puten, on je svoje subjektivne živčane potištenosti projicirao

na platno lirske sudbine, preuveličavajući svoja lična stradanja do znamenja svemirskih događaja, tako da su kod njega libidinozno i kozmičko često jedva odvojivi pojmovi. Smrt kod Adyja miriše po ženskom parfemu, a u svakome mu cjelovu ima dima ugasle mrtvačke svijeće.

*Čekati, dok se jave zvona noći,*
*kako će žalobna povorka proći.*

*Nad mrtvacem nikakve suze roniti,*
*ne pitati ništa, na sprovodu zvoniti.*

*Srebrni šatori, crne ponjave,*
*mahati križem sred posmrtne zvonjave.*

*Stajati u tuzi, gdje se baklje puše,*
*gdje se pod srebrom uzdasi guše.*

*Slušati orgulje kako bruje,*
*slušati zvona kako zuje.*

*Gaziti grobove, mrtvačke truge,*
*uz svećenika i nijeme sluge.*

*Drščući potajno zuriti nice,*
*gledati tuđe mrtvačko lice.*

*Zepsti na blistavoj mjesečini,*
*u tamjanu, sjeni, grobnoj tišini.*

*Okajati prošlost, skinuti časti*
*i tako na mrtvačku škrinju pasti.*

*Testament pisati, očajno klecati*
*i tako jecati, jecati, jecati.*

U tome tipično adyjevskom doživljavanju motiva smrti naročito je impresivno ovo tugaljivo, lamentaciono, naricateljno, ciganski nametljivo, jednolično jecanje infinitiva. Pogrebnoljubavni motivi ostali su kod Adyja prilično starororomantični, s čestim starinskim narativnim elementima kakve Rilkeove balade.

*Na moru, suton, hotelska soba.*
*Nje više nema, ne ću je vidjet do groba.*

*Njen parfem 'ko cjelov prodire u pore,*
*a dolje buči more, a dolje buči more.*

*Svjetionik jedan u daljini sijeva,*
*o, draga, dođi more divno pjeva.*

*Ona je tu bila, tu me izvila iz krila,*
*a more pjeva pjesmu o pjesmi što je bila.*

U slikanju svakodnevnih događaja Ady je stvaran, muževan i tvrd. Njegovi seljaci, kad idu iz crkve u lipanjskom suncu, u bijeložutom šarenilu svoga veziva i u miru svojih veličanstvenih glava, iz kojih se polagano dimi riječ svećenika, miješajući se s mirisom livade, to je slika prikazana kalvinski tvrdo, a ne barokno, kao slični motivi u stihu naših južnoštajerskih, protureformatorski raspoloženih intelektualnih katolika, kao što su Ljubo Wiesner, Dragutin Domjanić ili Zvonko Milković. U Adyjevim riječima kreću se stihovi kao odroni muzike, kad vješta ruka vuče gudalom preko lirskog motiva. Adyjev mjesec putuje u visinama nebeskim kao »stari omnibus iznad bijelo okrečenih seoskih tornjeva«, i u kaosu svirača i trubadura, u kišovitim i maglenim krajevima sna i laži Ady je sa svojim »od tinte upreljanim prstima« prosanjao čitav jedan život, pjevajući o vrhunaravnoj dinamici, o skrletu i o sladostrasti pohote opojnim i otrovnim jezikom, iz koga kao iz podmuklog požara visoko sukljaju gorući iveri strasti. Rakete sretnih, lirski nadarenih nadahnuća.

*Zrcalo zijeva.*
*Kukavna slika.*
*Nas dva smo*
*dva stara protivnika.*

ili

*Kako rastu sjene,*
*kako teče veče,*
*starost me sve jače*
*peče, peče.*

Zapadnjačko dekadentno poigravanje građom stiha kao dječjom igračkom, to pijano iznalaženje neotkrivenih riječi, buncanje na granici misaonog i čulnog, mahanje novim slikama kao zastavama usred provincijalne književne zaostalosti, pak više-manje savršena muzika slogova, sve to nije bilo drugo nego normalno prodiranje francuskog impresionizma u jednu zaostalu književnu oblast, sa zakašnjenjem od dva-tri decenija. Sve ono, što se u francuskoj lirici dogodilo između Rimbauda i Verlainea, to se dvadeset do trideset godina kasnije odražava u istočnoevropskim lirskim zonama s intenzitetom po rasama, jezicima i narodnostima diferenciranim, ali uglavnom ipak žalosno sličnim. Danas, kada je borba simbolizma s malograđanskim ljepotama pseudoklasicizma i kasne romantike ostala u priličnoj retrospektivi, danas se o tim događajima može govoriti s gorkim prizvukom iskustva: kako je sve to međunarodno književnoimpresionističko zbivanje bilo zapravo mnogo sivlje i mnogo jednoličnije, nego što se na prvi pogled čini. Blokova »Nepoznata dama«, prosanjana u noćima sanktpetersburškim, isto je tako rođena na višoj, apstraktnoj liniji kasnog verlaineizma kao i Rilkeove strofe o Ledi ili Adyjeve o imaginarnoj gospođi Myliti. Blokovo doživljavanje skitskog hintergrunda slično je židovskoj potištenosti Poljaka Juljana Tuwima, a Ady, jadikujući nad madžarsko-hunskim apsurdom, sličan je Matošu i njegovim starčevićanskim lamentacijama. Sve, što se dogodilo u češkoj lirici oko Bezruča, javlja se u mnogim lirizmima između Ive Andrića i Miloša Crnjanskoga. Njemački lirski kompleks Stefan George-Hofmannsthal odgovara ruskom kompleksu Baljmont-Hippius, a slovenska lirika od Cankara, Župančića, Murna, Ketteja do Frana Albrechta pokriva se sa hrvatskim lirskim stanjem oko Matoša i njegovih epigona. Sve te lirike tek su odraz jednog stanja, zadunavskog, pa-



nonskog, skitskog, hunskog, balkanskog, slavenskog, stanja žalosnog, što gnjije pred zidinama evropske tvrđave, u najbližoj blizini evropske civilizacije, a istodobno je od nje odvojeno kitajskim zidom bezbrojnih kulturnih i historijskih razloga. Naročito značenje Andrije Adyja kao lirika ne leži u tome, što je on prodornošću svoje impresionističke metode razorio epohu akademskog (madžarskog pseudoklasičnog) aleksandrinca, već u tome, što je dao iskren književni izražaj osjećaja potpune suvišnosti svog trepetljivog velegradskog snobizma u tursko-tatarskim i mongolskim dubljinama madžarske sudbine.

Postoji u Adyjevoj lirici jedna riječ, više avet nego pojam, sablasni simbol: Hunija. Hunija je Hungarija, sentištvanski amalgam podunavskog besmisla, a kao što je Stradija Radoja Domanovića bila sinonim za Obrenovićevu Srbiju, tako je i Hunija crni flor, što je prekrilio svu Adyjevu liriku korotom mrtvačke koprene. Pod pogrebnom žalobnom tkaninom toga hunskog pojma ostao je u njegovim pjesmama prekriven dunavski kaos, gdje se Huni i Tatari, Mongoli i Avari više od hiljadu godina kolju s podunavskim Slavenima. Osjećati tu tataro-avarštinu pod svojim budimpeštanskim sakoom, u sredovječnim varmeđijskim zaostalostima naslućivati onaj pranihilizam divljih azijskih plemena, što su se razlila od Irtiša i Volge do Dunava i Tise, osjećati svoj dekadentni, velegradski, svjetlucavi lirizam kao fosforescirajuću biljku nad ponorima nagona, sudbine i krvi, to znači osjećati Adyjevu Huniju. Sve to današnje, hunsko, stvarno, sve je to neshvatljivo duboko, elementarno stanje, iz koga nema i ne može biti izlaza. Potomci sredovječnih ciganskih i perzijskih pustolova i putnika, koji danas nose grofovske grbove, poljski i holandeski Židovi došljaci, što su prije dva decenija dopješačili preko Karpata, a danas stvaraju madžarsku književnost i novine, švapski i porajnski kolonisti, u zatucanosti svoga sredovječnog dijalekta i ograničenog landsknehtovskog pogleda na svijet, kao podoficiri u feudalnoj habzburškoj kasarni, sve je to bezizgledno, kao što je bezizgledna politička mržnja Graničara, Bunjevaca, Raca, Hr-

vata, Srba, Vlaha i Cincara protiv svega što je madžarsko. Nepismeni Sikulijanci i Totovi, kao nagodbenjački žandari U Transilvaniji, mongoloidi, Gepidi, Paloci, Kumani, kao staro madžarsko plemstvo, ponosno na svoj hiljadugodišnji ustav, bijedna katolička i kalvinska raja, jučer još roblje Turčina, kurdistanskih i anatolskih osvajača, a danas kmetstvo tuđinske, austrošpanjolske, talijanske, germanske vlastele, bečki grofovi i gladno provincijalno ugarsko plemstvo, sve je to isprepleteno i zagriženo jedno u drugo kao koš otrovnica, i u toj masi pitanja i problema osjećati svoju individualnu, lirsku ličnu nemoć, znači gledati Adyjevu Huniju. U svakoj pojavi naslućivati pod sobom karpatski vulkan, znati, da tu stvari stoje nepokretno iste već hiljadu godina i da se tu već hiljadu godina ponavlja uvijek jedna te ista slika; kao što su Čuvaši krali i silovali germanske i slavenske žene, tako i danas Madžari »kvare« svoju krv slovačkim sluškinjama, kao što su saski kolonisti istrebljivali stare rimske građane na Isteru, tako i današnji režimi istrebljuju sve što je nemadžarsko, stopu po stopu, bajunetom i paragrafom. Kao što su se zbog ovog humunsa Langobardi i Franci, Goti i Gali klali s Mongolima i Slavenima, svi protiv sviju, slijepo i strastveno, hiljadu godina, tako se i danas kolju Madžari s Nemadžarima, i to je stanje fakata i tom stanju fakata (u svijetu Adyjeve lirske spoznaje) nema pomoći. A biti u takvom stanju fakata zapadnjak, impresionist, dekadent, lirik, rimbaudovski i verlaineovski zanesen za božanstvo nijanse u boji kojeg madžarskog samoglasnika, znači stajati u protuslovlju nesamo sa stanjem fakata već i sa samim sobom.

Sve to pustolovno, razbijačko, hunsko, sredovječno i krvavo, taj mongolski sfingoidni besmisao madžarske sudbine, za koji su izmislili pijanu plemenitašku zdravicu *»extra Hungariam non est vita«*, ti pustolovi i križari, sumnjivi vitezovi, ispičuture i razbijači, ti Rákóczijevi ustaše Kuruci i plaćenici hrvatskih banova od Sigeta do Čakovca i do Bečkog Novog Mjesta, to tursko i kalvinsko, tamno, duboko, nepoznato hunsko stanje dobilo je u Andriji Adyju prilično zbunjenog, ali divlje iskrenog barda. Taj dekadentni nervčik nije našao ključa da otključa tu historijsku tajnu, on nije otkrio formule, kako da se izađe iz toga kaosa, ali on je u maglama naslućivao pod sobom vulkane i katastrofe i u paničnom strahu pred neminovnim pisao svoje najvidovitije slutnje. I upravo na onim nevidljivim demarkacijama unutarnjeg trenja, gdje hunsko prodire u verlaineovsko i zapadnjačko, gdje od kozmopolita postaje bard vezan o tlo jednog prokletog stanja, gdje se iz artizma riječi javlja dubok smisao za konkretno govorenje, u toj protuslovnoj masi prelijeva između simbolističke nijanse i pučke, retorske parole, što treba da zvuči kao fraza govornička, u tome lirika Andrije Adyja postaje značajnom i u masi zakašnjelih istočnoevropskih impresionističkih lirika jednom od najmarkantnijih. Između svakodnevne stvarnosti i artističkih obmanjivanja bolećivošću fraze i zanosima slika Ady se je lomio kao seizmografska igla, pišući u neprekidnim trzajima i zapisujući stalne potrese.

*O, mlada ludo, o, blatne vode,*
*kamo te tvoje čežnje vode?*

*Sanjara gospodskog ovdje ne treba,*
*spasi se ispod ovog hunskog neba!*

*Oči ti gore, čelo ti je žuto,*
*tvoje su pjesme bolesne i fine —*

Osjećati (adyjevsku) hunsku stvarnost, značilo je prije svega osjećati političku stvarnost, a osjećati političku stvarnost u posljednjem deceniju franciskojozefinizma, značilo je osjećati potrebu političke aktivnosti. Osjećati jalovu suvišnost svog dekadentnog malograđanskog lirizma u nerazmjeru spram te barbarske, hunske stvarnosti, značilo je dnevno živjeti u dubokim ličnim protuslovljima, a doživljavati ta svoja bolna protuslovlja, za Andriju Adyja bilo je zanositi se zanosom i inspiracijom svojih razdrtih subjektivnih lirizama. To se događalo u vrijeme Wekerleovih bezbrojnih kabineta, četrdesetosmaške paname Kossuthova sina, u vrijeme tiranije grofa István Tisze, između hrvatskog banovanja grofa Pejačevića i baruna Skerleca, kad je pokojni A. G. Matoš gledao Hrvatsku na vješalima. U ono tamno vrijeme vele-

izdajničkih procesa, u vrijeme, kada su madžarski žandari s kokotovim perom predstavljali nezakonite čuvare zakonitosti, kada je čitav madžarski život bio okovan šezdesetosmaškim nagodbenjačkim frazama »Reda, Rada i Zakona«, Matoš je spjevao svoju sarkastičnu zdravicu: »Harum-farum-larum-hedervarum — reliquiae reliquiarum«, i između Matoševa starčevićanskog očaja i Adyjeva košutovskog pesimizma ima mnogo sličnosti.

»Samac u tuđini«, koji je sanjao o »orlovanju s gromovima«, Matoš se osjećao u mizeriji svog rođenog grada mnogo desperatnijim, nego što je to bio kao gladujući bjegunac na pariskom pločniku. On je jasno gledao, kako na sve strane kuljaju gnjili jadi —

*Plemići lažni carski svodnici,*
*Mračnjaci tusti, vragu srodnici,*
*Lažovi, glumci, zlata bataljoni,*
*Lažni pastiri i lažni baroni,*
*Fraze i svetog junca robovi,*
*Pedanti pusti, bijeli grobovi,*
*Žurnali lažni i lažni dragulji,*
*Jevtine lutke i bazar-slavulji,*
*Pokorno roblje, prljavi sofisti,*
*Suvišni žarci, slatki egoisti,*
*Potomci Hulje i Brankovog Vuka,*
*Trgovci misli, globadžije puka,*

*Doktorski diplom u džepu bedaka,*
*Bludnici stari s licem crkvenjaka,*
*Sifilis-progres i kulturne bijede,*
*Napredan narod slaboga što jede,*
*Engleske polze[1] plitki proroci,*
*Na trulom stupu novi poroci...*

(A. G. Matoš, Mora)

Osjećajući se u takvu stanju kao »škrofula, rana, bordel, špital i ludnica«, razdrt između »sofizma Beča i pohote Bu-

[1] koristi.



dima«, gledajući naše prekrasne talmi-aristokrate kako prodaju Hrvatsku, Matoš se izgubio u grabancijaško-dijačkoj romantici, pjevajući o imaginarnoj pjesničkoj buni, kao što je i Andrija Ady intonirao buntovne rime u svojoj hunskoj marseljezi:

*Iz hiljada mlakih snova, zašto,*
*zašto ne plane*
*vulkan plamene volje?*
*Ta madžarska, vlaška, slavenska bol*
*jedna te ista bol je!*
*Naše sramote i porazi*
*su hiljadugodišnji jadi,*
*o, zašto se ne grlimo*
*na gorućoj barikadi?*

Ta lirska politika Andrije Adyja temperamentna je politika malog provincijalnog plemića-razbijača, koji pijan urla *»vivat«* po varmeđijskim zbornicama i lupa plehnatom sabljom po zelenom suknu predsjedničkog stola; takvi zakutni i nepismeni plemenitaši bijahu rebeli prije i poslije muhačkog sloma, gladujući, verbecijevski školovani pravnici, očekujući vlaškog Matiju Gubca, kmeta Jurja Dožu, kao spasitelja! To je lirika očaja u plemenitaškom opijanju uz ciganske gusle. Zanos za madžarskom kantilenom s kadencama, što se nenadano ruše u dubljinu hunske stvarnosti kao vodopadi u ponore. To je azijatska, suluda megalomanija o madžarskom mesijanizmu, koji sebe smatra rasno odabranim, a suđeno mu je da propadne bez ikakvog novog četrdesetosmaškog vatrometa.

*Ovdje su suze slanije*
*i tuge tu su druge!*
*Hiljadu puta su Mesije*
*madžarski Mesije!*

Anakreontik, romantik-četrdesetosmaš, trubadur pučke poskočnice Petőfi stvorio je sliku madžarskog pejzaža u lirici:

depresija nepregledne ravnice, na kojoj se čovjek osjeća izgubljenim u tihim zimskim noćima, kad prši snijeg, a netko se u daljini miče sa svjetiljkom, ili glas zvona, što umire u daljini i gasne u pusti, kružeći kao ptica oko kakve stare, otrcane, zaboravljene krčme. I Andrija Ady padao bi od jednolične i monotone žalosti madžarske ravnice u potištenost crnih, nihilističkih proročanstava. Niske potleušice spaljivane od Tatara i Turaka, četiristogodišnje natezanje s crno-žutim bečkim plaćenicima, prokletstvo karpatskog kratera u bunilu rasa i krvi, te švapsko-slavenske, mongolsko-vlaške gomile bez volje, bez ikakve više humane svrhe, bez ideala, s jednim jedinim snom u srcu, da budu »Masno Ništa«, ti šepavi konji i blatne vode, sve se to u Adyju zgušnjavalo u olovne rime. Kroz masu krvavih pitanja on melankolično zuri u prividno nepomično ogledalo Dunava i buljeći u tešku vodoravninu njegove mase, što se sablasno miče i prolazi (a u vodenom zrcalu staroga Istera nestaju sve te mase amalgama hunskog, avarskog, madžarskog), Ady sluša Dunav, kako teče i veselo ispire sve laži i kako kao sfinga ironično klokoće ta blijeda, strašna voda, što nosi sa sobom sve tajne nijemo i postojano već hiljade godina.

*Na Dunavu zar se vječno kolje, kuka,*
*zar ovdje nije bilo nikad*
*sretnog čovjeka ni puka?*

*O kletvama groznim počeo je priču*
*šaptati tiho Dunav stari:*
*otkad se njegove vode po toj zemlji miču,*
*tu nije bilo sretnog naroda ni stvari,*
*sramotna kupelj za te tužne ljude,*
*polunarode bijedne i poluljude,*
*Dunav je proklet da sramotom bude.*
*Tu se lome krila, tu svaka nada utone*
*u ove pogrebne sutone.*

Od sviju dunavskih tajna, madžarska ostala je za Adyja najotrovnijom. Nigdje na zemlji nije se život »narugao sam



sebi« s tolikim sarkazmom, kao što se dnevno ruga u ovom »židovsko-madžarskom slovačko-švapskom« amalgamu. To »židovsko-madžarsko slovačko-švapsko izrugivanje životu«, ta fiksna ideja, da se u ovom karpatskom krateru uopće ne živi nego samo umire, to je opsjelo Andriju Adyja manijakalno, do suludog bunila, u kome je gledao same bezizlaznosti i propasti.[1]

U madžarskom mravinjaku sve su borbe jalove i najbolje bi bilo doživjeti nov Muhač i definitivno propasti.

*Ako ima boga, nek se ne smiluje na nas!*
*Mi smo na batine svikli i jučer i danas.*
*U nama se cigansko srce smije,*
*neka nas samo bije, bije, bije!*

*Ako ima boga, neka nas samo kara,*
*ja sam se rodio sa sudbinom Madžara!*
*Neka mi božji golub ne nosi maslinove grane,*
*nek se obori na me, neka s munjom pane!*

*I ako ima boga, negdje od zemlje do neba,*
*neka nas samo gazi, jer tako treba!*

(Nama treba Muhač! 1909.)

Pjevati takve stihove među ljudima »koji nisu ljudi«, u narodu koji nije ni polunarod, a osim toga propada, u civili-

[1] Tri ingeniozna lirika, tri čovjeka, tri rase, Austrijanac (katolik) Rilke, Židov Kraus i madžarski kalvin Ady, isto stanje centralnoevropskih fakata diferenciraju na tri različita načina. Rilke se slatko rastapa od pomisli na slavenski kvantitet; u njemu se javlja verlaineovska nostalgija za slavenskim daljinama i sve je kod Rilkea polutihi mol. O Moskvi on piše: »*Es war die Stadt meiner ältesten und tiefsten Erinnerungen, es war ein fortwährendes Wiedesehen und Winken: es war Heimat.*« Ili o češkom etničkom motivu:

*Mich rührt so sehr*
*böhmischen Volkes Weise,*
*schleicht sie ins Herz sich leise,*
*macht sie es schwer.*

Dok Rilke ostaje u izolaciji svog ženskog artizma, Karl Kraus na te iste dodire razvija otpor oštroumnog inkvizitora, koji izriče svoju osudu tvrdo i okrutno. Kod Krausa je sve optužba, puna duboke unutarnje pobune, a kod Adyja je bespomoćan očaj: impotencija i histerično plakanje.

zaciji koje nema, među blatnim vodama koje su proklete, gledati madžarski budimpeštanski svijet, kako sjedi kod krigle piva u »blagdanjem gala-ruhu«, biti opsjednut fiksnom idejom, da taj život nije nego »izrugivanje životu«, to su teme vidovitih Adyjevih lirizama, što se iz dana u dan sve više zgušnjavahu i postajahu sve tmastiji. Sjediti s verlaineovskim, dekadentnim, bizarnim vatrometom u kakvoj peštanskoj gostionici, promatrati svoje blagorodne sugrađane, kako sjede »u nedjeljnim odijelima i bacaju u orkestrione groš, djeca im nose u očima odraz majčina ljubavnika, a radosti im cijena ne vrijedi ni zemičke«, te njihove neznatne i sitne radosti, ti majušni osjećaji, ti poderani divani i prljave krčme, to je bilo blato svakodnevnosti i u tom blatu zaglibio je lirski neurastenično lirik Andrija Ady. U svojoj vidovitoj dijagnozi toga stanja Karl Kraus i Ady prilično su slični. Samo dok Karl Kraus termitskom razornošću atomizira bečki centrum i na liniji svoje gotovo naučne negacije razara i mrvi u prašinu svu tu novinarsku i književnu arhitekturu, Andrija Ady, mnogo senzualniji od Krausa, jačeg temperamenta a slabije pameti, sasvim feminin spram Krausove racionalnosti, pao je u drugi ekstrem: u nacionalnu romantiku. Kao što je Matoš postao kvaternikovac, Ady je postao košutovac-četrdesetosmaš: Austrija postala mu je rodonačelnikom sviju zala...

Rođen i odgojen u prividnom porastu crno-žutog i crveno-bijelo-zelenog nagodbenjačkog prosperiteta devedesetih godina, Ady je osjećao neprekidno košutovski, četrdesetosmaški, martovski, petöfijevski, i takav je i ostao do konca. Naročitu melankoliju prema riječi »proljeće« on je uvijek spajao s asocijacijom na Petöfijevu revolucionarnu davoriju od 15. ožujka četrdesetosme, a njegovo srce, za koje je napisao, da ga nosi zanos Gustava Adolfa, ostalo je do posljednjeg dana nepopustljivo protubečko i dosljedno protestantsko. »Čovjek u nečovječnosti« Tiszinog doba, Madžar u madžarskom progonstvu u eri nagodbenjačkih laži, čovjek čije su srce lomili austrijski kundaci, on je u sebi, prkosno promatrajući te Habsburgove čete, četrdesetosmaš-košutovac. Idu ulicom madžarski vojnici, bakezeri, bubnjaju i pjevaju carski i kraljevski soldati, a u Adyju odjekuje:

*Kako se mota i raste nota*
*u starom grlu jednog starog bake,*
*kako ih muče na tratini,*
*na disciplini i na batini.*

*Hiljadu godina tako stupaju,*
*u krvi i smrti tako se kupaju,*
*a nikad ih ne napušta nota.*
*Hiljadu godina, hiljadu sramota.*

*Zašto, za koga? — —*

Ta protucarska mržnja na austrijsku kasarnu prekriljena je u Adyjevoj lirici Petöfijevom sjenkom. Petöfi, taj dvadesetišestogodišnji dečko, koji je sa svojih šest debelih knjižurina pao zgažen kozačkim kopitom, taj jedini jakobinac u Košutovoj Girondi, i on je prokleo crno-žute zastave i carsku kuću i bečke laži u deveto koljeno; sankilotska snaga Petöfijevih stihova bila je prejaka, a da se ugasi bez posljednjeg sjajnog proplamsaja. Kao lunta, što se polagano dimi, da prasne u detonaciji, tako je i taj petöfijevski meteoritski četrdesetosmaški zanos — pritajen više od pedeset godina — planuo posljednji put u Adyjevim pjesmama. Ali Petöfijeva Četrdesetosma nije samo sjajan i junački »In tyrannos« motiv, kada jurišaju idealne kavalkade, već je to istodobno slom kao što ga je opjevao stari klasik Vörösmarty u svojoj ciganskoj pjesmi, motivu žalosnom kao Lisztova rapsodija:

*Cvili, Cigo, zapili sme život,*
*i ne laži, naše vrijeme ode!*

*Što će nam pjesma gdje se suza toči:*
*daj, lij vino, prolij ga i loči,*
*vječno je tako na tom svijetu bilo.*

*Što klepeće kao mlin u paklu?*
*Je li puklo srce il' anđeo pade?*
*To zgažene vojske idu i propale nade!*

U toj ciganskoj pjesmi majstor madžarskog akademskog heksametra dao je svu desperatnu negaciju cjelokupne svoje junačke poezije, a Adyjev zanos za Četrdesetosmu uznemiren je između petőfijevskog oduševljenja i Vörösmartyjeve depresije u širokim amplitudama. Vječno u pobuni protiv Beča i vječno u strahu pred kozačkim kopitom, da ne bi opet madžarske zgažene vojske prolazile u blatnim noćima kao Četrdesetdevete, Ady je nastojao da te očajne slutnje u sebi ispuni pozitivnim, rodoljubivim, ustrajnim madžarskim zanosom za suverenitet, u težnji za Madžare neostvarivoj od Muhača do Rákóczijeve katastrofe.[1]

Ady, podrijetlom i sam plemić erdeljski, potomak kalvinskog pastora, smatrao je sebe prorokom biblijskih nesreća te je u tragičnoj sudbini najstarijeg sina Jelene Zrinske gledao simbol svih beznadnih politikantskih napora oko madžarskog suvereniteta. U svojim tužaljkama, pisanima jednostavnim i grubim jezikom pučke pjesme, on pjeva o zgaženim i desetkovanim Rákóczijevim buntovnicima: te sjene u sjaju logorske vatre u svojim dijalozima težački surovo i lapidarno razgovaraju o glupoj bezizlaznosti madžarske sudbine. Ti nokturni puni proročke tmine, uzdasi i prigušene asonance u jednostavnosti pučkih rima, sve je to puno straha, slutnje i panike pred neminovnim. Peštanski parlamenat buči o hiljadugodišnjem Ustavu, o izbornim reformama, o hiljadugodišnjoj tradiciji, a carski i kraljevski grofovi naoružavaju kasarne, provode svoje carske manerve, spremaju svoje carinske ratove, štampa piše u pijanom optimizmu, a Adyjev Kuruc sjedi kod taborskog ognja i razgovara se sa svojim drugom:

*Pajdaš dragi, meni je sve pravo,*
*da l' me ždere vuk ili đavo,*
*proždrijet će nas, jadna glavo!*

*Svejedno je, tko će ždrijeti,*
*to i jest baš ono tužno,*
*da nam sudba vječno prijeti!*

Uživjevši se u simbol svog posljednjeg Kuruca, koji gladuje kao kurjak po šumama i zna, da za njega — kalvina — »nema Boga u carskom Beču, ni Krista u Požunu, ni svetoga Duha u Tordi«, uživjevši se u sudbinu zgaženog buntovnika, »kome bogovi nisu milostivi na ovoj zemlji«, koji se je skitao kao carski katana od Moldavije do Majlanda, na krepanim kljusinama, krvareći glupo, gorko, besmisleno, madžarski, a

[1] Pod Rákóczijevima dizao je sjeverni, slavenski dio madžarskog plemstva protucarske bune od Tridesetogodišnjeg rata pa sve do početka osamnaestoga stoljeća. Juraj Rákóczi pao je već pod požunske zidine i ugrozio Beč, ali izvojevavši slobodu protestanske vjeroispovijesti, smirio se u kompromisu s dvorom. Njegov sin Juraj umro je kao rebel od rana u Velikom Varadinu, a Jurjev sin Franjo, suprug Jelene Zrinske, zavjerenik u uroti Petra Zrinskoga, umro je, pomilovan od dvora, u Munkaču. Rákóczi Ferenc, sin Jelene Zrinske, unuk Petra Zrinskoga, sin urotnika i protucarski buntovnik, digao je ustanak i 7. lipnja 1703. proglasio nezavisnost Madžarske. Pet godina tukao se s carskim plaćenicima od Szatmára do Trenčina i do Požuna i konačno poražen pobjegao je u Poljsku, u Francusku, pa najzad u Tursku, gdje je i umro u progonstvu, u Rodostu, na Mramornome moru. Njegovi slovački i madžarski kmetovi prozvani Kurucima (od *crux*, dakle — križari), raskrvariše se kao bijesni kurjaci, zgaženi, vješani, popljuvani i razbijeni. U tim dugogodišnjim borbama s carevcima, Labancima (po svojoj prilici transformacija uzvika: *lauf Hans!*), u toj jalovoj borbi protestanata s protureformatorima i španjolskog dinastičkog Beča s madžarskom narodnom idejom razvila se po logorima i na krvavim ratištima pučka poezija, pretežno elegičnog sadržaja, primitivna u formi, a puna žalobnih i potištenih prelijeva. Te su se pjesme pjevale uz logorske vatre uz pratnju tárogatoa, vrstu klarineta, što zvuči muklo kao rog. To su krvave kronike Rákóczijevih bitaka u stihovima: *»Te vagy a legény, Tyukodi pajtás«* (»Ti si junak, druže Tyukodi«), pak *»Ne higuj magyar, a németnek«* (»Madžaru, ne vjeruj Nijemcima«), te je stih Zrinskoga: »Viruj Nimcu, da znaš kako suncu zimsku«, po svojoj prilici samo njihova varijanta. Dálnoky Veres Gerson i Székudvari János sikulijanski vitez, dva su poznata imena iz mase bezbrojnih pjevača toga vremena, iz koga potječe i poznati Rákóczijev marš, u Madžarskoj sviran uvijek s buntovnim, protubečkim prizvukom. Jedna takva pučka litanija, koja se pjevala s pobožnom, gotovo religioznom intonacijom:

*Rákóczi, slatka krvi,*
*svijetli naš vojvodo prvi,*
*madžarske svece moli*
*da nas štite od boli!*

slična je svim Adyjevim jadikovkama, pisanima aktuelno na političke poraze oko Justha, Károlyija i parlamentarne opozicije između 1909—1914.

sada čeka svoju sudbinu, da negdje u grabi krepa kao pas, Andrija Ady našao se godine devet stotina i četrnaeste od cjelokupnog madžarskog oficijelnog života na astralnu distancu. Parolama carskog i kraljevskog rata 1914.—18. on nije povjerovao ni kao Rákóczijev kalvin ni kao Petőfijev četrdesetosmaš ni kao dekadent, koji je očajao u nerazmjeru između svog subjekta i hunskog blata u kome se rodio.

On je već davno prije gledao svoju Hungariju kao »staru, prokletu, strašnu kuću, sablasnu i tužno romantičnu«, i bojao se njenih rasvijetljenih prozora, jer je znao — kada su toj Huniji rasvijetljeni prozori — »da zbog te iluminacije u milijunima krepava radost«. Čitava Adyjeva lirika u posljednjim predratnim godinama nije bila nego trepetljivo očekivanje, »kada će vještice ostaviti tu staru kuću«. A kada su Četrnaeste hunske vještice zaigrale svoju najkrvaviju orgiju, te čudesne ljetne noći otvorilo se u Adyju ono apokaliptično, posljednje doživljavanje užasa. On je od sveg bečkog carskog i kraljevskog bunila ostao na protestantskom buntovnom razmaku, i u tom krvavom vremenu, kada su »bučili nitkovi, a čovjek-pravednik nikada još nije bio manji«, on je počeo da piše svoje kronike o Mrtvima.

*Strašne se stvari sada događaju,*
*dobri i zli se tuku i svađaju,*
*narodi jedni druge gađaju,*
*mjesto dobrote se zlodjela rađaju.*

(Kronika iz 1918. Iz zbirke: Na čelu mrtvih)

To je bilo vrijeme najbezbrojnijih pobjeda madžarskoga oružja, kada su se četrdesetosmaške zublje pogasile i kada se pokazalo, da je »Madžar zaspao u Madžaru«. U mukama između grotesknog ništavila velegradske bijede, koje vertikalama svojih smionih zamisli, odlučnošću svog intelektualnog otpora, u neprekidnom neurasteničnom traženju izlaza iz luđačkog i teškog ratnog stanja tendiraju u progresivno, i između stare i dosadne ratne pjesme gospodina grofa Tisze Istvána Ady je sa svojom lirikom ostao raščetvoren. Taborske vatre nijesu palucale više samo u njegovim vidovitim



rimama. Njegovi simbolični Kuruci stali su da vode svoje noćne razgovore po Karpatima u rasvjeti istinitih taborskih vatara. Adyjevi književni simboli dobili su za pozadinu historijsku stvarnost.

*Velika je tmina,*
*zabludismo, kume!*
*Zapalismo zemlju,*
*a ne znamo iz šume!*

*Živimo ko blago*
*u blatu i vodi.*
*Zašto nas sudbina*
*bez svrhe vodi?*

*Pusti, kume, k vragu,*
*sve je to sve ravno!*
*Bog nas je već davno*
*zapustio slavno!*

Riječi Adyjevih stihova bile su nošene događajima. Njegove apstraktne kuručke pjesme progovorile su istinitije od oficijelne štampe, one su bile aktuelnije od ratnih izvještaja i danas one stoje neprolaznije od svih lovorom ovjenčanih pobjeda sentištvanske armade.

*Kamo, dragi kume, kamo, kamo, kamo?*
*Ja ti velim, brate, najbolje nikamo!*
*Našu su propast sračunali već prije,*
*Što će biti sjutra, naša briga nije!*

*Da čekamo tako propast i sramotu,*
*to, brate, bogme nijesu naši grijesi.*
*To stari grijesi stare kletve love,*
*tu su grijesi stari, tu su kletve nove!*

Živjeti među strojevima, u struji, na asfaltu i u pari suvremene mehanizirane velegradske stvarnosti, a gledati

bandu bjesomučnika, gdje sjede na krovovima hunske varmeđije kao paunovi, gledati tu bijednu kmetsku zemlju sa tri dimnjaka, kako ropski »sluša zvonce iz grofovskog alkovena«, te pandure i katane i pobjedonosne bečke generale gledati, gdje su rasporili Huniju kao lešinu, pisati pjesme četiri godine usred tog krvavog kajzermanevra tragično nemoćan, to su teme Adyjeve ratne lirike. Sve, što je za te četiri godine nalagano, sve je te laži izlagala kupljena gospodska koža, i dok su Paprike Janči slušali na svaki telefonski mig iz Beča, Ady se je žderao od stida na »prljavom vodoskoku madžarske sramote«. Sve svjesnije on se je spuštao na najnižu i najočajniju spiralu svoje spoznaje o Huniji. On je pjevao o Huniji, kao o nečem što je ostalo daleko negdje iza njega, o Huniji, na koju gleda iz nevjerojatne daljine apstraktne intelektualne emigracije. Njemu je bilo jasno, da je taj njegov hunski narod »narod gmizavaca i lakaja, koji ne može da živi bez batina svoga gospodina. Nije vrijedan slobode; kad se osvećuje, kukavno je mlohav, a kad se smiluje, zao je i nemilosrdan! Otići i ne pogledati više natrag!« Mjesto velike srdžbe u Adyja je polagano kopala umorna rezignacija. U spoznaji, da svojim perom ne može da zaustavi veliki zakon neminovne tragedije, on je pao u svoje posljednje gađenje. Tako je konačno i otišao, nije više ni pogledao natrag. Umro je nekoliko mjeseci poslije svršetka rata.



# O NEMIRIMA DANAŠNJE NJEMAČKE LIRIKE

## LICE UMJETNOSTI

*Polutamno jedro cirkuske korablje,*
*a obrazi ko lubanje mrtvaca.*
*Električna svjetlost oštre trake baca*
*i titra tamno kao bljesak sablje.*

*Crnac maše: miču se deve u krugu,*
*u krugu deset, a zatim dvije po dvije.*
*Iz očiju se njinih žalost za pustinjom lije,*
*ta ptičja glava u gubici žvače tugu.*

*Kroz platno cirkuskog jedra i kroz kosti ljeska*
*pustinja gladna i njen sivi umor,*
*golotinja u golom krugu, sumor,*
*more bez mora i pijesak u moru pijeska.*

*U pijesku međutim plešu samotne kamele,*
*primorano kitnjaste i pune tihe jeze.*
*Svaka se od njih ljulja i papkom kretnje veze*
*i tako se u duši pijeskom pustinje sele.*

*I drveće tako u golom klija pijesku*
*i polagano krošnja u nebo se penje.*
*Dupin jedan ko pliskavica stenje,*
*na nebosklonu konji u kopita tutnje trijesku.*

*I ptice šire krila, rastvaraju guše,*
*po gradovima nomadi se sele.*
*Sa topotom tupim tuguju kamele*
*i tugu za pustinjom ispiru iz duše.*

Oskar Loerke

## ČESTO

*Večernja dolina, potok i niz smreka,*
*zašto ta slika preda mnom uvijek niče?*
*Gleda me jedna zvijezda i tako se toplo miče,*
*ko da mi veli: kreni se i pođi niz polja daleka.*

*I krećem se tako od dobrih ljudi.*
*Što me tako gorko moglo da uzbudi?*
*Večernje je zvono počelo da gudi*
*i treperenje zvijezda da se budi.*

Theodor Däubler



## DROŠKA

*Pred mračnom krčmom kola, mjesec svijeti.*
*Teret mjesečine konju postaje sve teži;*
*prazna je droška, prazna ulica leži:*
*kopitom konj bije, da ga se netko sjeti.*

*Zglobove jedva drži to ubogo, tužno kljuse.*
*Sve dublje visi glava o drvenoj rudi.*
*I klima amo-tamo, sniva, trza se i budi*
*i čekanje dugo upija tako u se.*

*Trgnu kljusinu tako glasovi svađe*
*i pohotni grohot iz krčme kvari mu noći,*
*te zakorača korak, kao da će poći.*

*U konjskom se snu slika štale rađa*
*i tako glava klima pospana i tupa,*
*i čuje se gdje lupa u kočiji klupa.*

Theodor Däubler

## BUKVA

*A bukva veli: moj poziv jeste razlistavanje lista.*
*Ne govori iz mene misli razgranjivanje,*
*moj izraz jeste grana nadgranjivanje,*
*i krošnja mi blista nad prašinom čista.*

*Prolazniku svakom ja jednostavno dajem*
*crvenosmeđi oganj svoga gorenja.*
*Uz topal dah Vesne to govor korjenja*
*govori iz mene nad proljetnim sjajem.*

*Šumovanje je moje sito ljeta,*
*ja volim kada magle obvijaju grane;*
*i volim vlagu kada kiša pane,*
*ja zeleno sjajim iznad ljetnih sjeta.*

*A zimska dužnost ozbiljna i puna*
*skida s mene nošnju moje biti tije.*
*Jeseni još nikad bez mene bilo nije:*
*ja postajem sagom od crvenog baršuna.*

Theodor Däubler



## USPON S POLOMLJENIM KRILOM

*Tumara mjesec mrtvim ulicama,*
*a odraz mu svijetli u blijedom sjaju stakla.*
*Moja bi se sjena odavle pomakla,*
*ne volim kad blijede kuće guta nijema tama.*

*No što se ono miče vrh strmih terasa,*
*o, tamo se čudno događanje sluti,*
*ko da se tiho utjelovljuju koluti,*
*ja slutim glase neshvatljiva glasa.*

*Izronit će zacijelo iznad tmica*
*zmajolika, bijela nepoznata ptica*
*i spustiti se natrag, palagano, trudna.*

*O, kako je slijepa mjesečina čudna,*
*po staklima kuca, razbija šutnju, lokve*
*razlijevaju se gajem i pod sjenom smokve.*

Theodor Däubler

# MOLITVA

*Na sve strane tražim jedan dvor,*
*gdje stražu straži anđeoski stvor.*
*Ja nosim krilo serafskoga vela,*
*težak teret za slabost svoga tijela,*
*anđeosku zvijezdu ko pečat usred čela.*

*U noć se tako sprema svakodnevni moj let . . .*
*ja donijela sam ljubav na ovaj tužni svijet,*
*da bi plavo cvala svakog srca žila,*
*umorno sam tako jedan život bdila,*
*u božji skut sam svila bilo mračnog bila.*

*Zaogrni me, bože, čvrsto plaštem svoga skuta;*
*ja znadem da sam talog staklenog koluta,*
*i ako zadnji čovjek jednom ovaj svijet napusti,*
*tvoja svemoć više ne će da me pusti,*
*i opet će nova lopta zemlje da iz mene zapluta.*

Else Lasker-Schüler



# MRTVI

*U radosti besmisleno proživjelih dana,*
*u smijehu, ostavismo ih, a oni nas.*
*Da bili su međ nama, da čuli smo im glas,*
*ta im tajna nikad ne će biti znana.*

*Ko zvijezde na straži, golemi tako biše.*
*I išli su i pošli u daljine groba.*
*Hodaju tako i žive bez godišnjeg doba*
*u hladnoj tmini gdje ne misli se više.*

*O naša stakla kad teško biju kiše,*
*u njima se makne tkivo uspomena,*
*što polagano rastu i postaju moćne.*

*Ko koraci strani kroz tišine noćne*
*tako se budi u nama uboga riječ i tapa . . .*
*Riječ od koje nam suza niz obraze kapa.*

Paul Zech

## MJESEC

*Eno ga, gdje iz paklene pomrčine raste*
*na horizontu crven, krvavoga vela,*
*purpurnu mu glavu oblačine tmaste*
*rese kao Akant svod božanskog čela.*

*Golema zlatna mu stopa naprijed polagano gazi*
*i šire mu se grudi ko u gorostasa diva.*
*Tako se vladar gorštaka za golom hridinom skriva,*
*zlatnom kovrčicom snova zaogrnut nizbrdo plazi.*

*Daleko iznad mračnih himna tuđinskoga Sarda,*
*na srebrnome tornju nad talasima mora,*
*noćobdije gdje blista helebarda,*
*na trubama Pont svira glazbu modrih zora.*

*Pod srebrnom mu nogom Azija daleka sniva*
*u krilu Ararata modrikastoj sjeni,*
*ledenjak kome se samotno ledeni.*
*Bjelonoga Arabija u toplom moru pliva,*

*u mlačnoj vodi blage morske kupke.*
*A daleko na jugu ko labud ptica živa*
*Sirius glavu svoju pred vodom otkriva*
*i pjevajući niz Ocean pliva.*

*U kotlini mračnoj tvrdinja Niniva*
*s mostovima modrim ocalnima sniva;*
*na zidinama blistavim ko mramor*
*titraju baklje, odjekuje žamor.*



*Ko koplje zuji svjetlost u kipuću tminu,*
*u pustinju gdje srebro vode sinu.*
*Tu spava Suza uz žubor Eufrata*
*i puše se snovi u posudi od zlata.*

*Na kupoli visoko, iznad mračnog klanca*
*prisluškuje kretnji zvijezda otrovnica,*
*u naborima plašta, sjenka zvjezdoznanca,*
*priklanjajući žezlo od skupocjenih žica*

*Aldebaranu, koji se o sjaj bije mjesečine,*
*gdje noć svjetluca vječno u tkanini daljine:*
*vidi se na rubu pustinje gdje sine*
*osamljeno vrelo, pod kojim vjetar gine.*

*Maslinici, templi, sjene kuća,*
*jezero srebra u uzahnoj drazi.*
*U utrobi starih brda voda podzemna ključa*
*blaga i tiha pod brijestom u mračnoj snazi.*

Georg Heym

MNOGOSTRUKO je uglavnom previranje današnje njemačke lirike, a glavna joj je oznaka, da u svim svojim diferencijacijama pokazuje namjeru, da se uzdigne nad današnje stanje stvarnosti. Ekstatično očovječenje Rubinerovo u svom je lirskom obliku whitmanovsko, u svojoj misaonoj podlozi feuerbachovsko, a pomalo i sentimentalno, kao humanizam Francuza Martineta i ostalih naivnih ljubavnika čovječanstva. U tom zanosnom uzdizanju čovjeka do zvjezdanog smisla ima još ekspresionističkih Waldenovih intonacija iz predratnog »Sturma«: čovjek je lebdeći stup kozmičkoga tijela, s glavom, u kojoj kao u svijetlećoj kugli ključa misao: slava čovjeku u visinama.

Iz stanja stvarnosti socijalne, pune »krvavih jama, industrijalnih pogona, ubožnica, zahoda i paklenih krčama«, to je apstraktno, verbalno proglašenje čovjeka »vojnika, razbojnika i krvnika« blaženim zavladalo lijevim krilom suvremenih njemačkih lirskih tendencija. Tu, na tom istaknutom lijevom krilu javlja se i Johannes R. Becher, kao glas vapijućega, za neposrednim, aktivističkim ostvarenjem Sna o Utopiji. On sanja o »sunčanim, izbrušenim krajinama, o neobično izvajanim ostrvima sretnog čovječanstva. Doskora će se vodopadi njegovih rečenica stropoštati do nečuvenih oblika. Govori. Proglasi. Parlamenti. Kipuća politička igra. Eksperimentalni roman. Pjesme s govornica. Čovječanstvo. Ljubav. Sloboda. Doživljaj. Uobličenje. Čin. O, Presveto Trojstvo Djela!« Značajna je i treća (nihilistička) varijanta, koja sve glasnije viče za depolitizacijom pjesništva, a koju naglašeno reakcionarno predstavlja dermatolog, metafizik, idealist-šopenhauerovac, empiriokritik i skeptik Gottfried Benn. Svojim individualističkim solipsizmom i ništavim obnavljanjem stare teze, da je umjetnost sama sebi svrhom, Benn je za posljednje dvije-

tri godine prouzročio prilično glasne sudare i lomove u krugovima suvremene njemačke književne javnosti. Po Gottfriedu Bennu, bezvjercu, skeptiku i anarhistu, pjesnik i pjesništvo ne mogu da djeluju u aktivističkom smislu, niti mogu da pomaknu stvari sa svoga mjesta, pa — prema tome — poezija nema niti može da ima bilo kakvu stvarnu, materijalnu svrhu. Pjesnik treba da stoji »izvan života i nad njim«; on je, dakle, »kao socijalna pojava u krugovima marksističkih hegelijanizama prosto suvišan i nema mu mjesta«. Benn, šopenhauerovac-pesimist, koji o pitanjima petoga staleža misli isto tako ironično kao i o problemima svih mogućih staleških amelioracija, tvrdi, da je za poeziju opasno zastranjenje, kad hoće da programatski govori o stvarima, koje stoje na političkosocijalnim dnevnim redovima: »Borba protiv abortus-paragrafa dvije stotine i osamnaestoga, pitanja raznovrsnih socijalizacija, djelatnost protiv rata ili smrtne kazne nemaju niti mogu da imaju s poezijom bilo kakve veze.« To su bijedna oponašanja Voltaireove obrane Calasa ili Zolina proglasa u Dreyfusovu procesu: Ja optužujem. Obična verzifikacija političkih uvodnika. Osim svoje lične monomanije pjesnik ne treba da poznaje nad sobom ni u sebi nikakvog drugog kriterija. On ne treba da djeluje ničim drugim nego slikama svoje vlastite, subjektivne vidovitosti, i to, da daje djela samostalna, nezavisna, u šilerovskom smislu romantičnoslobodarska, to mu je jedina svrha.

Poznata Bennova pjesma o čovjeku i o ženi, koji prolaze kroz baraku, gdje leže bolesnici izgriženi posljednjim stadijem raka, puna je njegove samostalne, kako je on zove, »romantične vidovitosti«, koja je sama sebi svrhom:

ČOVJEK:

*U ovom redu sagnjila su njedra,*
*a ovaj red je sav od trula blata.*
*Krevet do kreveta vonja.*
*Sestre se mijenjaju svakoga sata.*



*Dođi i podigni ovaj pokrov mirno.*
*Gledaj, ta gruda masti i gnjiloga soka,*
*to je jednoć nekom bila opojnost duboka.*

*Dođi i pogledaj na prsima tu krastu.*
*Ne osjećaš li, kako meke kosti pod kožom u čislu rastu?*
*O, takni se slobodno samo! Meso je gnjilo i ne boli ništa.*

*Ovaj krvari ovdje ko trideset krvnih sudova.*
*Nitko toliko krvi nema u krvi svojih udova.*
*A ovoj je rana ranjavo duboka,*
*njoj izrezaše dijete iz nagrižena boka.*

*Oni spavaju tako danju i noću. — Novima se laže:*
*da se ovdje spava sve do ozdravljenja.*
*Tek nedjeljom za vrijeme posjeta*
*daje im se, da san ih mrvu jenja.*

*Hrane se ne troši mnogo. Hrptenice su rana.*
*I muhe vidiš. Kadikad preko dana*
*peru ih sestre, kao što se peru klupe praznoga stana.*

*Pod posteljom svakom zjapi crnina tamna.*
*Sok polagano kaplje. Nestaje žara plamna.*
*Meso raste u ravan brazde nove: zemlja zove.*

Benn je antidogmatik materijalizma. Pretpostavka, da je svijet sazdan od trodimenzionalne materije, spada po njemu pod pojam smiješnoga, i on, koji govori i propovijeda nihilističke koncentracije, u ovoj je čudnoj ljubavnoj pjesmi uspio da između lešinskog smrada i gnjiloće sprovede tihu, jedva čujnu erotičku kantilenu bespomoćne ništavosti i konačnog ništavila svega što je tjelesno. Baš ovo baudelaireovsko, lešinsko, natrulo, morbidno, sasvim dekadentno poniranje u ispraznost svakoga trajanja, ova podmukla, potkožna, strašna intimnost, kad čovjek i žena dodiruju ranjavo, rakom izgriženo tijelo, u tom se javlja velegradska bolećiva grimasa s jakim znacima konačnog propadanja i sumnje u sve, pa i u

svaki užitak tjelesnog dodira između toga čovjeka i te žene, koji prolaze barakom.

*Dođi i podigni ovaj pokrov mirno.*
*Gledaj, ta gruda masti i gnjilog soka,*
*to je jednoć nekom bila opojnost duboka.*

Uvjerljivost pojedinih riječi jedina je mjera za snagu stiha, i sasvim je svejedno, da li čovjek po Johannes R. Becherovu uzoru programatski pjeva o obeščašćenim djevojkama, gladnim materama usahlih prsiju i sitim gojnim jalovicama, sa socijalnim prizvukom kontrasta, ili kao Benn o škrinjama punim gnjiloga ljudskog mesa, s očitom sverazornom nihilističkom namjerom, glavno je pitanje u poeziji bilo i ostaje u onoj preciznoj i konačnoj snazi izraza, koja nije faktura stiha ni formalno svladavanje poetske materije nego prosto snaga talenta.

Karl Kraus, na primjer, stari nepopravljivi idealist, koji nikada nije napisao nijednog programatskog retka, kako je prošlo vrijeme da pjesnici sanjaju »u sjeni tihih modrih zatona«, i koji naprotiv još i danas sanja u »sjenama tihih parkova i modrih zatona«, dao je do danas u čitavoj njemačkoj lirici najljevije i najbuntovnije i najglasnije pobune, ne po liniji socijalnoga programa nego po neodoljivosti unutarnje potrebe pjesničkoga stvaranja. Zar, na primjer, njegov dvostih:

*Pjevajte hosana, pjevajte hosana,*
*bombe su pale u baštu Getsemana!*

nema unutarnje snage bojovnog udara trube, kakvu nije dosegla nijedna ljevičarska fanfara napisana po programu s mozgom, bez unutarnje groznice, u kojoj se rađahu i rađaju sve prave pjesničke spoznaje.

Pod današnjom suvremenom njemačkom lirikom osjeća se velegrad. Lirika velegrada lirika je živčanih, ranjavih stanja sa svim elementima povrijeđene, nagnjile, ranjave bolećivosti, koju Freud zove traumatičnom. Neobično brza i neočekivana izmjena slika i događaja rađa uzrujanom usplahirenošću punom bolesnog ništavila: melankolijom pregaženosti ili pak uzbuđenim preuveličavanjem sebe i svojih vlastitih subjektivnih funkcija. U jednom i u drugom slučaju ta nezdrava, uzrujana usplahirenost izgriza subjekte, nošene zakonima nerazmjernih odnosa i kvantiteta, i u tim nerazmjernim odnosima velegradskih masa to naše dekadentno, ništavno, nervozno, uznemireno »Ja« počelo je da gubi ravnotežu.

*Berlin! Berlin! Hiljade željeznica*
*melodiozno brazde preko tvoga lica.*

*Po pločniku se magle vuku vlažne kao pelene,*
*po nasipima soptanje strojeva i vlaka,*

*bludnice stare, izgrizene, zelene,*
*vuku se blijedim jutrom u sjeni polumraka.*

*O, grade bolova i očaja u mračnom vremenu,*
*zazvonit kad će drveća mrtvog krošnje,*
*zatalasat kad će se brežuljci u svečane proljetne nošnje!*

(J. R. Becher: Berlin)

Ili:

*Od ognja večernjeg rumen, crveni se trbuh Baala,*
*a velegrad pred njim i oko njega kleči.*
*U talasu bezbrojnih crkvi predvečernjeg vala*
*zvonjava tornjeva crnih kao more ječi.*

(Georg Heym: Bog grada)

Ili:

*U omami mozga od bdjenja i od vina*
*podzemnicâ tutnji mukla grmljavina,*
*gungulu čulâ mlavi lavina,*
*to sviće jutro jutarnjeg Berlina.*

(Walter Hasenclever: Jutro)

Gaženo dnevno nesigurnim kvantitetima svakodnevnih doživljaja, to naše velegradsko, neurastenično »Ja« savilo se je u klupko svojih vlastitih samoća, naraslo je u svojoj vlastitoj monomaniji do polipskih nagona te guta sve drugo, što nije takvo bolećivo, nagriženo i rastrovano, histerično i razdraženo »Ja«. Preždеravši se, u vidljivoj disfunkciji spola i mozga, to naše neuravnoteženo »Ja« sumnja u sebe i u svaku višu svrhu žderanja samoga sebe te luta velegradom kao razbludna bluna, ne vjerujući u svrhu svoje vlastite pojave upravo tako kao ni u svrhu svemira.

*O, oci da smo svojih praotaca.*
*U mlačnoj mlaci gvalja tople sline.*
*Sve što se rađa, plodi, živi i gine,*
*sve se iz nas cijedi i iz našeg soka gaca.*

*Algin list i talas sipka pijeska,*
*što se pod vjetrom prelijeva i ljeska.*
*Jer glava libele il' galebovo krilo,*
*sve bi to već bolno i prepuno patnje bilo.*

(G. Benn: Pjesma 1.)

Taj iznad svega izintelektualizirani i hiperindividualizirani solipsizam velegrada, kada se daje lirski, po svom je obliku eklektičan, a u pretvaranju lirskih podataka u pjesnički izražaj posve nejasan i taman. To je stanje, u kome se lirsko i nerazumno »Ja« samome sebi pričinja kao bijedno misaono pseto s mozgom, u vječnim samoćama samoosamljenja, između samouništenja i samoobožavanja autofetišističkih neznatnosti oko Sebe i u Sebi. Takvo Ojavljenje svega u jalovom Jastvu mračno je, puno bolećive samoobmane, i ovo načelno i svijesno odvajanje Sebe od cjeline, to je čisti velegradski misticizam; ekstatično, gotovo religiozno plovljenje iznad sviju moralnih i stvaralačkih dosljednosti, prilično zbunjeno stanje u zbunjenom i mutnom vremenu, koje je izgubilo vjeru u sebe i u sve oko sebe.

*Lavine snova, pjesan velegrada,*
*uvehle zemlje, stožeri bez slave,*
*junaštvo, bijeda, grešne ženske glave,*
*na šinama sablast olujine vlada.*

*Propeleri grme nad oblačnom daljinom,*
*umiru puci, u vještice pretvaraju se knjige.*
*Duše se lome u neznatne atome.*
*Nad smrću umjetnosti ure biju sve bržom brzinom.*

*O, moje vrijeme, bez imena, bezvrijedno,*
*razdrto, bez zvijezde, u neznanju bijedno,*
*ko Ti što stojiš bijedno ne stajaše nijedno!*

*Do danas nikad Sfinga nije tako digla glave!*
*Ti mičeš se putem, gdje s desna i s lijeva*
*na ludila rubu patnja nad ponorom suze lijeva.*

(Wilhelm Klemm: Moje vrijeme)

U nedavnoj svojoj diskusiji o problemima poetike G. Benn (sasvim nemotivirano zaboravivši Kleistovo remek-djelo »Michael Kohlhaas«) naglasio je, kako Kleistova »Penthesilea«, na primjer, nije stajala ni u kakvoj vezi s milieuom, u kome je nastala, isto tako, kao što epizoda Nausikaje u »Odiseji« plovi za sebe »odvojena i potpuno cjelovita pod znamenjem vječnosti«. Odvojivši se tako kao epizoda od cjeline, ova lirika i ova poetika velegradskih subjekata odbila se od podloge u apstrakciju virtuoznog verbalizma, potitravajući samodopadno u dobrim, a često i u slabim stihovima *sub specie aeternitatis* između nejasnog talenta i očaja kao nijansa govora, nošena čudnom, razdrtom dinamikom obezglavljena vremena. To je vječno kopanje po Sebi i bježanje iz Sebe za bezimenim objavljenjima u knjišku romantiku tropa, poslije Rimbaudove »Pijane korablje«, ili u plave daljine mikronezijskih ostrva, poslije Gauguinovih platna:

*Objavi se, o, objavljenje bezimeno, sini!*
*O, porivi tijela tajnovito rani,*
*povratite se blagi, sunčani blagdani*
*s ružom prve ljubavi u čistoj bjelini!*

*Ja ne znam tko sam bio, na vjetru crnog konja*
*kad nestah u tmini potamnjela mora!*
*Blistav ko traka zavičaja i svjetlost odozgora,*
*pustolov šaren, koji po suncu vonja.*
*O, stari dome moj, tko može da se smiri!*
*Po ostrvima stranim smijeh opica se širi —*
*po otocima plače krika papagaja,*
*putovati bih mogô bez konca i bez kraja.*

(Walter Hasenclever: Objavi se, o, objavljenje bezimeno, sini!)

S jedne strane to je još uvijek staromodno prelijevanje stvari i pojava lijepim riječima, a zove se danas »oduhovljivanje noćnih vedrina«. Često se iz tih i takvih bezimeno oduhovljenih stihova osjeća biblijsko, rajsko, edensko, ekstatično, pretjerano, namješteno htijenje, da se govori pod svaku cijenu povišenim glasom zanosa, iako su ti zanosi vrlo često povezani uz niže nagone, još sasvim u prizemlju duha; to hoće da bude u sveopćoj podvojenosti ljudskog bića transformacija na više: zanos za višim, poetizovanim stanjem stvarnosti, za novom objavom životnih snaga iznad teže i zemaljskih zakona, prezir spram svega tjelesnoga i trzaj za edenskim prastanjima i pretpotopnim priviđenjima:

*Ogavna je ljubav, ruglo ljubavi.*
*Ogavne su sumnje, očaj, svaka nada.*
*Mi smo od zaraze božje toliko gubavi,*
*pa ipak nam misao često na boga pada.*

*Mekani zaton, gdje snovi šumski tamno gore.*
*Ko grumen snijega težak zvjezdan tok.*
*Za stablom vreba panterin nijemi skok.*
*A sve je morski žal i vječno zove more — —*

(G. Benn: Pjesma 2.)



Na jednoj strani javlja se u lirici velegrađansko prezasićenje užicima, preobiljem ljepota i dosadom jalovosti, a na drugoj, iz podzemlja, između svega tog uznemirenog traženja i vječnih potonuća progovara glas protugibanja barbarskog, polureligioznog i primitivnog vjerovanja u klasno. Kao po stijenama mračnih katakomba za progona prvih kršćana, u drugom i trećem stoljeću propadanja carstva, javljaju se danas likovi novih svetaca na freskama u blijedom odrazu uljenica vjerujućih.

*Njegovo Tijelo leži po čitavom gradu,*
*u svakom dvoru i na svim ulicama.*
*Taman se potok njegove krvi probi*
*i tako teče po svakom stanu i po svakoj sobi.*

*Zatim su stale zavijati sirene,*
*prijetnje beskrajno duge.*
*I tako su prazno cviljele dugo*
*nad gradom punim tuge.*

*Na mrtvom obrazu leša*
*stao je da se mreška,*
*sa zubala tvrdog,*
*odsjaj svijetloga smiješka.*

(R. Leonhard: Nad mrtvim Liebknechtom)

U tim današnjim njemačkim lirskim objavama valja se, pod formalnom korom, još uvijek za čitavu srednjoevropsku liriku fatalan Konac stoljeća, i još neprekidno traje Secesija i snobizam Wildeove krizanteme. Prestrujavanje je uznemireno u visokoj, kipućoj mjeri, te tu odrediti granice i smjerove pretapanja prilično je teško: za jasno uočenje te ogromne množine živih prelijeva danas su distance još uvijek previše neznatne. Jedno je sigurno, da su danas već tri klasična impresionistička imena Georgea, Rilkea i Hofmannsthala u suvremenoj njemačkoj lirici još uvijek i dalje neobično glasno živa: u uhu njemačke poezije te su se tri lirike ugnijezdile

kao Rilkeov motiv o procvaloj djevojci u drugom sonetu, posvećenome Orfeju:

*Iz jedinstvene sreće lirskih pjesama i zvijezda*
*rodi se ko procvala tek djevojka u cvatu*
*i savi u svom sjajnom proljetnom ornatu*
*u školjci moga uha ležaj gnijezda.*

*I usnu tako. U meni sve je bilo tek san njen:*
*i krošnje, daljine i na drveću krune.*
*I livade sve ushita moga pune,*
*a čuđenje je moje njenog samo sjen.*

*O, pjevajući bože, ti taknu njenu usnu,*
*i tako nesta i u meni usnu,*
*te više nije htjela da se budi.*

*Prije nego moja pjesma izgrize joj grudi,*
*razotkriti hoću l' znamen njen neshvatljivo živ,*
*kad nestane ko procvale tek djevojke motiv?*

Uz te tri nesvakodnevne pojave živi u današnjoj njemačkoj lirici još uvijek masa mallarméovskih kasnosimbolističkih intonacija, i danas, u ovom bujnom previranju lirskih množina, teško bi bilo objasniti lirsko podrijetlo pojedinih lirskih lica: zakukuljenja su vrlo intimna, oplođenja neprekidno živahno traju, a postoji i namjerno samoobojadisavanje lirskih krinka i mnogo zbunjene isprepletenosti i raznih novih i svježih međunarodnih utjecaja (u posljednje vrijeme sve više dva ekstrema: P. Valéry i L. Aragon). Napetost i unutarnja snaga pojedinih talenata često prelaze okvire načela pojedinih zatvorenih i određenih ukusa, književnih kriterija i socijalnokulturnih programa, tako da se neka glasno lijevo naglašena imena izražavaju vrlo često dekadentnim šemama verzifikacije, a neki desničari u svome su izrazu prevratno otvoreni. Poslije velike i neobično plodne impresionističke periode (koja danas već izgleda klasičnom), preko



ekspresionističkog intermezza (Kandinsky, Walden) i ratne kao i neposredno poratne dada-anarhije (Huelsenbeck, Klee, G. Grosz, Hasenclever), snažni proturatni stihovi Karla Krausa, pisani goetheovski prozirno, trebali bi da se deklamiraju s pučkih govornica, a neki takozvani lirski dokumenti, napisani u zatvorenim krugovima berlinskih kavanskih dekadentnih kružoka, mogli bi da budu štampani i u šaljivim listovima (Van Hoddis).

*Mi, na radost vojne snage,*
*mi pridošle žene javne*
*okrećemo vam leđa nage,*
*ko brigade pakla slavne.*

*Žrtvujući sebe vama,*
*zaražene vašom krvi,*
*u krvi nam gmižu crvi,*
*na licu cvatu ruže srama.*

*U suzama, u krvi i vinu,*
*u potopu bakanala,*
*vašu gubu, vašu slinu*
*nosimo kući iz špitala.*

(K. Kraus: Pjesma ženskih pomoćnih sila
iz poeme »Posljednji dani čovječanstva«)

Ili:

*Na građanskoj se glavi klobuk klima,*
*na vjetrovima ječi odjek zova.*
*Pokrivač krova pao je sa krova,*
*po obalama svima raste plima.*

*Iz divljine morske olujina posta*
*i plavi zemlju, nasipe i brane.*
*Ljudi kišu, od prehlade se brane,*
*željeznice padaju sa mosta.*

(Jakob van Hoddis: Konac svijeta)

Čovjek se je izgubio u kamenu, između hidranata, plinomjera, žica i statističkih podataka, čovjek se je u strojevnom stanju i sam podvrgao strojevnim zakonima i pomalo nestaje u mehanizmu grada. Nema više gotovo ničeg neposrednog u životu gradskog čovjeka. Sve je vještački isprepleteno, upućeno na gradsko, na nepovratnodaleko od prirode, od prirodnog i od neposrednog. Činovnici i činovništvo, najamno stanje i prodavanje tijela, duše, radne snage i uvjerenja, pitanje pohote, puti i sladostrasti od ekstatičnog do kriminalnog, atmosfera, u kojoj je jedan od sedam smrtnih grijehova najsvakodnevniji i najbanalniji doživljaj, u takvim stanjima, gdje se život pretvara u žalosno umiranje u polumračnim prostorima kod stolova, po radionicama, po zatvorima i na pločnicima, kod banalnog, žalosnog, jednoličnog i svakodnevno istog, što nevidljivo grize u svakom velegrađaninu te više rađa umorom nego zanosom, i ljubav, to vječno vrelo lirskih inspiracija, što je mogla da postane, nego nešto žalosno, izbatinano i tupo? Nalaze se tako na čađavim i prljavim klupama po parkovima, u sjaju prvog proljetnog sunca, hiljade i hiljade parova, sjede i tuguju:

*I kako se nalazimo tako rijetko,*
*i kako nas brige izgrizaju jetko.*
*I kako ih zasad, dok sjedimo tu, nema,*
*i kako se opet zatim na nas*
*jedna za drugom sprema.*

*Mi ne bijasmo sami*
*niti zaljubljeni.*
*Okrenula si svoje lice meni,*
*ravnodušno sam gledô na njem pjege i pore,*
*a naročito crtu nosnica i bore.*

*Ni žalostan nisam bio,*
*a niti sretan;*
*osjećajući samo, kako*
*sat izmiče sjetan.*

(M. Brod: Groebe-Park)



Sjede ljubavnici na klupama velegradskih parkova, između tvornica, rešetaka i smole, u tutnjavi podzemnih i natkrovnih prometala, kotlova, remenja, strojeva i svirala, izmljevene lutke u paklenom mlinu urbanizma, posivjeli i otupjeli za sve emocije osim za podražaj sitosti i pospanosti. Siva i umorna melankolija nemoći pregaženih i osamljenih djevojaka, koje čekaju lutajući same gradskim ulicama:

*U sobi se suton izdržati ne da,*
*i djevojka svaka u zvijezde gleda.*
*Kako je meko pod svjetiljkom od plina,*
*a život čudno teče iz daljina.*

*Uz vrtove se miču i uz kuće lete,*
*ko da u daljini svjetlosti svijete.*
*Iz prolaznika svakog za njih blista*
*slatkoća pojave Spasitelja Krista.*

(A. Lichtenstein: Djevojke)

Else Lasker-Schülerova, dekadentna, profinjena, od proleterskih gomila po pogledu na svijet i po odgoju odvojena malograđanska gospođa, spasava u svojoj lirici već više od dvadeset godina metafizičko, ekstatično značenje ljubavi pod svaku cijenu. Njena je slavna ljubavna pjesma neobarbarska, istočnjačka instrumentacija biblijskoga motiva »Pjesme nad pjesmama«, puna sebeneznalog tepanja između redaka i riječi, sva u orgazmu ženske, konfesionalne neposrednosti. Ona već dvadeset godina ima rusoovske smionosti da prizna sebi i drugima elementarno značenje svoje ljubavne inspiracije, nižući svoje ukrasne pridjeve s isto toliko predanom naivnošću, s kakvom kuharice lijepe papirnate golube na ljubavna pisma, cvileći kao pseto u intimnom zanosu tople utrobe i ne misleći ni na što, pod sugestijom nagona i sama samo jedno tijelo u nagonu.

*Na obrazu ti leže*
*zlatni golubi.*

*A srce ti je vijavica krvi,*
*i krv ti šumi poput moje krvi —*

*slatko,*
*uz malinovo šipražje.*

*Koliko mislim na te,*
*o, pitaj samo noć.*

*Ne umije nitko da se igra*
*tako lijepo tvojim rukama,*

*ko ja kad gradim dvorac*
*od tvog prstenjaka;*

*i gradove sa strmim tornjevima!*
*Na žalu tad smo nas dvoje pirati.*

*I bogata sam uvijek,*
*kad si tu.*

*Ti uzimaš me, da ja vidim,*
*gdje ti iz srca tvoga kaplju zvijezde.*

*A utroba je tvoja*
*blistav gušter.*

*I sav si od zlata —*
*na usnama sustao je dah.*

(Else Lasker-Schüler: Ljubavna pjesma)

Sve najintimnije, najsakrivenije i najljepše, što je ingeniozni Franz Marc naslikao na svojim ratnim dopisnicama, crtajući Lasker-Schülerovoj iz ratnih jama svoju modru ždrebad, savijene hrptove mlade vižladi i nabrekle mokre grivaste vratove svojih plavih konja, to je u njenoj poeziji oduvijek blistalo kao zlatan most nad kriminalnom Krafft-Ebingovom stvarnošću. Sve ono lijepo, iz ovog mračnog vremena valjda najljepše i najromantičnije, bilo je intimno, solipsističko spasavanje sebe u sne, u nadstvarne magle, u slike ispjevane u stravi smrtne groznice, neobično žalostan dokumenat za bespomoćnost suvremenog čovjeka kozmopolita, koji stoji nemoćan kao dijete u rodoljubnoj klaonici. Sanjati o dalekim ružičastim tornjevima gradova, koje žena gradi od prstiju svoga ljubavnika, sanjati o mramornim terasama s dalekim vidicima, gdje preživaju zlatne gazele (a sve je bogato kao Bakstova ili Beardsleyeva dekadentna vinjeta), velegradski jesenji sevdah, haremska mašta iz »Hiljadu i jedne noći«, istočnjačko pijanstvo umorne odaliske: tako je cvala lirika mračnih ratnih dana, kao odsjaj lirskih emajla i kameja Gautierovih za vrijeme francusko-njemačkoga rata sedamdesete-sedamdeset i prve. Takva je i ljubavna lirika pokojnog i nesretnog Austrijanca Georga Trakla; više pastelni simbolizam slikan na leptirskim krilima svilenih paravana, nego pisan za olovne slogove mračnih štamparija u mračnom vremenu posljednjih dana franciskojozefinizma.

*Naveče, kad krećemo se mračnim stazama,*
*javljamo se sami sebi ko blijede prikaze.*

*Žedni,*
*pijemo svijetle vode ribnjaka,*
*slatkoću našeg tužnog djetinjstva.*

*Pod rasvalim bagrenom mrtvi snivamo*
*i gledamo za sivim galebom.*

*Nad mračnim gradom buja oblačje,*
*a grad snatri o davnini starih redovnika.*

*Kad uzeo sam tvoje ruke uzahne,*
*otvorila si tiho očne kolute.*
*A tome je već davno.*

*Pa kada duša grca u iskušenju mračne harmonije*
*javljaš mi se svijetla u jesenjem kraju prijateljstva.*

(Georg Trakl: Večernja pjesma)

U neurasteniji suvremene bolećive erotike, gdje ženska čarapa, obris ženske noge, vlažan vonj ženskoga tijela, u nepristupačnosti velegradske jurnjave, može da znači motiv samotne nostalgije uznemirena mesa, u stanjima, gdje kokainizirano i raskrvareno meso bunca o poživinčenju (Benn), o tajnim porocima mladosti (Lichtenstein, Trakl, Hasenclever i mnogi drugi), erotika ranoumrlog Ernsta Stadlera znači širinu whitmanovskog poteza. Stadler je stvaran, miran, jednostavan, prirodan i vedar:

*Obris tvoga tijela stoji taman pred mutnom svjetlošću*
*spuštenih zavjesa. Ja osjećam, ležeći u postelji,*
*kako je tvoje lice okrenuto spram mene kao hostija;*
*kad si se izvila iz moga naručja, dopro je tvoj šapat*
*tek do najudaljenijih dveri moga sna.*
*Kao kroz koprenu vidim tvoju ruku, gdje laganim dodirom*
*gladi bijelu košulju preko grudi,*
*čarape, i haljinu, i kosu, već si strana, za dan i za svijet okićena.*
*Otvaram polagano vrata, cjelujem te, priklanjaš glavu, već udaljeno,*
*zbogom, i više te nema.*
*Čujem, već opet u postelji, kako tvoj lagani korak zvoni na stubištu,*
*i već sam opet poliven mirisom tvoga tijela, koji struji topao*
*iz jastuka u moja čula.*
*Svjetlost jutarnja raste. Zavjesa se nadima. Sunce i mladi vjetar*
*hoće u sobu. Buka buja glazbe svitanja. Blago uspavan jutarnjim snom snivam.*

(Ernst Stadler: U zoru)

Sagnjio korijen, tužna vrba nad močvarom, plač nad pećinom, koja se iz dana u dan sve više mrvi i nestaje, to je stanje današnje rastrgane lirike zapadnoevropskog velegrada. Neka vrsta građanske jeremijade, posipavanje glave pepelom, fakirsko stanje pojedinih adepta, ezoterični zatvoreni krugovi estetskih sekta, koje osjećaju trulež i trulenje, ali taj



osjećaj nije još provalio do izražaja, do kretnje, do izlaza, do ozdravljenja. Glavna je oznaka suvremene lirike dijagnostična: formulacija stanja i signal. U jalovosti nemira i nemoći svladavanja, unutarnja napetost pojedinih talenata ukida se u trajnoj bezizlaznosti, bez putokaza, u grozničavom izgrizavanju, u ogorčenju i u mraku pesimizma. Vedrine nekog tobože definitivno smirenog pogleda na svijet, s kakvim koketiraju romanski neokatolici (Papini, Jammes, Claudel, Ghéon), u njemačkoj lirici nema. Nema zapravo ni duboke staleške mržnje, pa i onda, kad pojedinci hoće da zaviču glasom klasnog Savonarole, te su pobune samo na jeziku, a često i papagajski katekizam više za suvremeno gnomsko, patuljasto, čovjeka nedostojno ropsko stanje, ali još se nije pojavio pjesnik, čiji bi stihovi bili već uspravljena hrptenica, zastava u ruci i požar. Vikanje iz dubljine, nesvijest agonije, lutanje bez kormila na plimi vremena, litanije nad ranjavim čovjekom, ženkasto naricanje u sutonu jedne epohe. I eto, što je žalosno: u areni naših dana leži »apokaliptična životinja, ogromna, titanska, na polet spremna, s hiljadu plamtećih srdaca« (René Schickele), a nitko od pjesnika ne zna, kamo bi trebala da poleti. Zvukovi Becherove »Utopije« mnogo su bliži neoromantičnoj Arkadiji pa i baroknoj Cytheri nego civilizacijama, koje se javljaju na dnevnom redu, a Werfelovo vikanje »De profundis« više je pisano u kavani uz svijetli kapuciner nego iz podzemlja stvarnosti. Sjekire, plugovi, kladiva, čekići, elevatori, poluge, strojevi Karla Ottena još uvijek su lirske kulise, a osjećanje književnoproblematičnog volumena po predgrađima, gdje se u smrdljivim gledalištima igra Nick Carter, besmisao sindikalnog oglupljivanja, beskrajna žalost subotnjih pijanstava i tučnjava po brlozima, gdje u jednoj sobi spava po jedanaest lica, motivi su, koji se sve češće javljaju pod lirskim perom, svakako stvarnosti bliži od pjesama o tirolskim švecima i tihim životima na jesenjim pladnjevima (Vollmoeller, Loerke). Rilkeovac Paul Zech još uvijek crta bijedu: te njegove propovijedi na brdu bogaljima, kljastima, djeci i siromašnima duhom spadaju u genre-oslikavanja bijede devedesetih godina: Arno Holz, Dehmel, Hauptmann. Babilonski rasap trgovina,

kasarna, crkvi, galerija, skupština, rotacija bukti paklenim tempom, a lirika, umjesto da se pojavi kao gigantski smolavi prst s mističnim znamenjem: Menetekel, zaokružuje se romantičnim slikama sveopćeg mrtvačkog plesa, gdje je kostur dürerovski i rethelovski vitez u mekanim navoranim čizmama s mačem i kudjeljastom donjuanskom bradicom (Heym). Dekoracija na zidovima babilonskim, koji se tresu u temeljima.



# KNJIŽEVNOST DANAS

KAKO da se sve to što smo doživjeli izrazi književno? Poetska sentenca, zbunjena i uzbuđena ovom mahnitom stvarnošću, bit će bliža istinitosti naših dojmova, ako postane doista podudarnim odrazom današnje zbilje, koja svojom fantastičnošću nadvisuje svaku, pak i najuznemireniju uobrazliju. Grube slike homerskog eposa Platon prezire kao dokumenat mitske poezije, koja nije pripitomljena misaonošću naobražena i odnjegovana duha. Homerska epika (po Platonu) uživa zvjerski, jer je i sama životinja, ona pjeva o zveketu oružja, jer je i sama krvoločna, ona služi zbrci i zamračenju pojmova, jer se i sama gubi u varavome svijetlu sjetila i čulnih zabluda. I upravo zato, što nema intelektualnog uvjerenja i misaone postojanosti, što ne propovijeda istine ni morala, ona je suvišna i treba je izlučiti iz filozofske republike. Platon poriče homersku poeziju, jer je primitivna i nemoralna, a dvije i po hiljade godina poslije Platona mi smo poživjeli u ljudožderskom mitosu Alfreda Rosenberga (1939—1945), i danas, nad grobom čitave jedne građanske civilizacije, nama staje pamet pred pitanjem, kako da se napiše ova evropska drama, spram koje najkrvavije Homerove slike izgledaju kao naivna opereta? Između našeg imperialističkog dvadesetog stoljeća i Cinquecenta ima mnogo sličnosti. Kao što je Shakespeare još uvijek najdominantnija književna formula za ono krvavo razdoblje, njegova (po Voltaireu neukusna) retorika i danas je još najrječitiji pamflet protivu svega, što je proklijalo iz zemljine utrobe, »koja rađa čegrtuše i naočarke i grabilice« s onom istom slijepom uzvišenošću »kao i čovjeka drznika«. Ni Voltaire ni Tolstoj nijesu u svojim filipikama

protivu Shakespearea imali pravo: on je još uvijek suvremen, pak i Marx, kad ne umije da nađe pogodnije riječi, citira Shakespearea.

Neopisivost svega što smo doživjeli očita je. Smrt smo gledali vlastitim očima gdje kosi redom, i dok se je savjest, s jedne strane, vukla stratištima hladna kao pasja njuška, i dok se čovjek u čovjeku usitnio do nevidljivosti, na drugoj strani ljudi su pjevajući išli na vješala. U sveopćem povodnju strave i ludila zamutila se ljudska pamet do jalove spoznaje, da ptica pticu ždere, riba ribu, a čovjeka čovjek. Prisustvovali smo prizorima, kakvi se pod zvijezdama glume već vjekovima: da krvoloci u svilenim posteljama spavaju, i da se drobine nigdje tako voljko ne podriguju kao na karminama naših bližnjih, koje smo netom zaklali vlastitom rukom. Na grobovima jednih drugi su gradili svoje ljetnikovce i u njima punili prkna; pirujući kao mladoženje gospoda su slatko hrkala poslije umorstva, savjesti pogane ali mirne. Ova družba pohlepnih lakomčina i gramzljivaca, koja ni pasje mjere nije imala u lokanju krvi (kao ni tinte), »ovo društveno smeće, koje ni toliko mozga nije imalo, koliko i uhomaza«, ovi »žutokljunci nitkovi, ti pretvorljivi glupani i ti gnjili sirovi«, koji »prežvakavaju državotvorne fraze«, zar ti naši suvremenici nijesu bili Shakespeareovi atički voždovi iz »Troila i Kreside« što ih grdi Terzit jezikom šekspirskoga klauna? Šest punih godina gledali smo uzakonjen grabež i bezvjerce, kako propovijedaju jedinospasavajuću vjeru u liktorske sjekire i u svastike; mazala smo gledali i piskarala, kako plaze po lazilima pameti kao hlapimuhe, slušali smo paralaže, kako sipaju mećavu neistina, kako dažde otrovnim pljuskom sveizlječiteljnih smicalica, i u tom vrtlogu krivog novca, lažnih bogova i svjedočanstava, u tom kobnom kolopletu hiljadugodišnjih zabluda i nerazmrsivih čvorova ljudske gluposti, u toj zbrci logike, u bolesnom urnebesu i gunguli morala, na tom perverznom krabuljnom plesu savjesti, tko nam je danas bliži od Shakespearea? Ne imajući »nikakva povjerenja u vlastito pjesničko djelo ni u vještinu glume«, kao ni on u mnogobrojnim svojim autokritičkim prolozima, mi, nažalost, znamo, da doista nema riječi, koju bismo mogli namrijeti budućim pokoljenjima da shvate, što se dogodilo s evropskim čovjekom te su mu najmračniji citati Shakespeareovih tekstova postali vjernim izrazom evropske stvarnosti za ovog tridesetogodišnjeg rata, koji je počeo godine 1914., a svršio nije ni do dana današnjega. Shakespeareovi »bubuljičavi, pijani, nakresani, smrdljivi lordovski vojskovođe« u kostimima atičkih i trojanskih junaka, ona »bućoglava goveda od lordova«, ono »pasje leglo gluposti«, gdje se ti antički političari, tirani i kraljevi vladaju s »manirama kljusadi«, ona »najotrcanija strašila u čitavoj Grčkoj« — to je genijalana karikatura homerske epopeje za Shakespearea, a za nas ti su pjesnički fantomi likovi naše vlastite suvremene evropske glume, koju smo odglumili tako živo, te je na koncu uz sjaj bengalske vatre planuo i čitav strategijski i politički teatar ovih krematorijskih ideala, koji su se prijetili čovječanstvu da će potrajati čitav jedan milenij. Pjesnik »Troila i Kreside« do svojih suvremenika-vojskovođa očito nije držao mnogo, kad je »konje tih slavnih konjanika« smatrao »pjesnicima«, a »kobile pametnijima od jahača«. On je znao, da »*pia mater* ovih nedotupavih grubijana ne vrijedi ni jedne devetine vrapca«, da oni nose »razum u drobini ili u laktu«, da su »slonovi, kamile, naočarke, guje otrovnice i pasje leglo«, i kada ponavlja u raznim varijacima, da ih želi »vidjeti na vješalima«, on po svoj prilici izgovara bezazlenu šalu, kakva se deklamirala s dasaka Elizabetinog teatra kao svakodnevna fraza, ali koja danas još uvijek govori snagom aktuelne političke parole. Shakespeare zaziva kugu i kostobolju na te gromovnike i pijandure, on psuje po bogovima kao vrhovnim strategima, koji »nemaju ni zrnca razuma«, on se ruga besmislenoj vojni nasamarenih rogonja »zbog Helenine podsuknje«, i svi ti polubožanski heroji njemu su »krive monete«. »Lude i glupani, brbljavci hvalisavi i bludnici, ispičuture i zlikovci«, to je ta rulja, koju predvodi »bivolski rogonja Jupiter«, i taj logor umišljenih bluna i »utvorljivih paunova, koji promatraju svijet tupim pogledom nazovidržavnika«, ta »slika najispraznije prividnosti«, ti »idoli kojima se klanjaju

samo poklonici gluposti«, ti »ništavni brbljavci i bludnici« nisu po Shakespeareu zavrijedili drugo, nego da ih odnesu »vjetrovi, zaraze, pošasti, kuge, bolesti, griže, kile, proljevi, kamenci, kostobolje, kljenut i svrab«!

Može li nam ova tri i po stoljeća stara klaunska retorika biti danas književnom utjehom? Nad zaklanim Muzama tješe se uzvišenošću svojih književnih moda već mnogi, i više od tri hiljade godina blista književnost na rubu ludila i smrti kao svjetiljka, bez koje se ni Dante nikada ne bi bio spustio u pakao. Hiljadu godina prije Shakespearea Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius tješio se jalovo platonskom poezijom, očekujući da mu Teodorikova sjekira skine glavu. Pišući stihove za utjehu mnogima, koji su u sjeni smrtne osude očekivali krvnika, da budu zgaženi čista srca, Boetije gledao je konstantu ljudskih slabosti, koja je već i Buddhu inspirirala do genijalne poetske formule, i danas, stojeći pred pitanjem, kako da opišemo ovu ludnicu minulih dana, mi znamo, da su tirani Boetijeva vremena gradili bazilike, kojima su se kasnije divili vjekovi, a naši tirani proždrli su čitavu Evropu kao kakav budalasti nezgrapni Saturn. Monstruozno nehajno čačkajući svoje kljove pune ljudskog mesa, ova su čudovišta luckasto zijevala puštajući vjetrine svojih glasnogovornika, i usred grmljavine svoga kanibalskog užitka ti su rasistički praljudi bezbrižno, bez unutarnjeg nemira, s prezirnim, višim smiješkom spram ljudske patnje, igrali sa svima nama mračnu komediju, nad kojom je pala zavjesa jednog historijskog intermezza uz grmljavinu topova. Da prevara slavi slavu lovorom ovjenčana, to se Boetiju pričinjalo mračnim i neshvatljivim zakonom u zvjezdanom krugu. Bio je naivan platonovac i, vjerujući u čistoću svemirske zamisli, on nije mogao da shvati, zašto se čovjek zapravo gubi u besmislu. Ona rulja pelivana, budala, nitkova, hulja, prevejanaca, koja je za Boetijevih dana urlala, uvjerena, da će Teodorikova tiranija vladati čitavu vječnost, to je ta ista pijana družba, koju smo kao rulju, obezglavljenu glasnim riječima, gledali, kako hulu pretvara u Svetotajstvo, a svetogrđe postavlja za ideal pokoljenjima. O toj ništetnoj svijesti trbuhozboraca-znanstvenjaka, varalica-himnopojaca koji lažu kao rođeni slugani, o toj rulji papiga i majmuna sviju intelektualnih kategorija, o tim kukaveljima i pokvarenjacima gnjile krvi, o štetočinama i zlobnicima, rogobatnim stihotvorcima Boetije piše stihove trajnije od onih političkih konjunktura, koje su mu skinule glavu; kao što »Atena spada u zviježđe, koje je ugaslo, a nama još uvijek svijetli« (Reclus), tako je i Boetijeva poezija svijetlila mnogima, koji su se izgubili u mraku ove naše još uvijek tako slabo rasvijetljene zvijezde. »Sve se u svemiru kreće u blistavoj rasvjeti zvjezdanoga smisla, samo se čovjek, kao osamljeni pojedinac, okovan lancima, osuđen na smrt, ne snalazi u mraku užasa i patnje.« Ova boetijevska platonska misao nadahnula je Marxa na njegovu antiplatonsku formulu: filozofiralo se dosta, da pristupimo već jedamput, poslije bezbrojnih krvavih repriza, ostvarenju pobjede pameti i izmjeni takvih prilika u (političkom) svijetu, gdje se (nažalost, još uvijek) skidaju glave filozofima umjesto krvnicima.

U vrtlogu demonskih priviđenja ljudska je riječ suviše nejaka, taj uzdah naših misli i suviše je isprazan, a da bi mogao odraziti svu slaboumnu zamršenost naših dana, kad je bilo kakvo blistavo stakalce na šarenoj vrpci predstavljalo vrhunaravno uzvišenje ovog dvonožnog mesa, te se krvavim krpama ovjenčani krvotok pretvarao u očima ništete i duhovnog ubožtva u polubožanstvo, koje je uvjereno da ravna svemirom.

Na karneval je sve bilo nalik, a onda opet na ludnicu. Propovijedalo se krvoproliće na naučnoj pretpostavci, da je život sam po sebi bezazlen niz umorstava, koja se hrane od sve novijeg i sve krvavijeg umorstva, pak — prema tome — krv ljudska i nema nikakvog drugog višeg smisla, nego da bude prolivena u okviru ove vesele zabave u znaku sjekire i kukastog križa. Strava pred surovošću inkvizicionog postupka učinila je od čovjeka krabulju, koja se pod krinkom klanja krvniku, te je najkonvencionalniji stisak ruke vrlo

često pratio nevidljiv blijesak noža. Na tom stravičnom plesu najglasnije su bile čuvide pod maskom političkih ideologa. Uz grmljavinu od tri stotine trideset i tri bubnja, uz grmljavinu, koju su prenosile hiljade i hiljade zvučnika, ove su mistične ekscelencije izazivale zablenutost slaboumnika svojom mnogobrojnom i nada sve sjajnom pratnjom naoružanih haramija. U očima zakrabuljenih pratilaca, poslanika, poklisara, pobočnika, krilnika, postrojnika, tabornika, izvidnika, doglavnika, logornika i »sigurnosnostražarskih nadodjelnih vodnika« blistao je zvjerski uznemiren pogled derviški mračnog fanatizma, koji zlikovački vjeruje, da mu utroba ne će visjeti o vlastitom grkljanu samo tako dugo, dok bude rezao tuđe grkljane. Dok je grmljavina iz hiljada zvučnika raznosila svijetom za normalnu ljudsku pamet potpuno nerazumljivo bunčanje carskih voždova kao Otkrivenje, ovo samoubojstveno urlanje intelektualnomoralnih padavičavaca tumačilo se kao genijalna inspiracija genijalnih vidovnjaka, koji su se samurajski kretali zemljom u ulozi samozvanih poslanika providnosti. Tako je jedan od tih proroka, bivši urednik »Avantija«, tjerao u smrt nepregledne gomile raznih naroda uz motto Zaratustrine fraze, da valja *»vivere pericolosamente«*... a jedan drugi, isto tako nenadareni novinar, propovijedao je, da je »smrt na slamnjači — u postelji — sramotna«. Tako je toj mističnoj družbi lajavih čopavaca, »promičbenjaka«, letipasa, blebetuša i bućkala uspjelo da svojim jezičinama »odkrugovaljaju« čitavu jednu građansku civilizaciju u propast. Svi putokazi tog ogromnog političkog prometa pokazivali su smjerom rasula, i dok su làgala, intelektualni fakini i lažitorbe udarali u talambase, krvničke mažibrčine carevale su kao kučke na lancima, te nije bilo grada bez krvavih glava na mesarskom panju. Rumen odsjaj lomača, na kojima su palili knjige, pisce i krivovjerce podjednako, titrao je po evropskoj sceni uz vječnu pratnju bubnjeva i limene glazbe političkih pustolovina, u basbaritonu pogrebne koračnice, koja je plakala na čelu sve mnogobrojnije povorke mrtvaca. Ono, što se u Cinquecentu zvalo arkanistički tajanstveno, supralunarno, pleromatično, onaj vragometno dijabolizovani kretinizam sredovječnih prizora zapleo se do tog



stepena prividnosti, te se uobrazilja izmiješala sa stvarnošću do rugobe ogavnog sna, tako da nitko više nije sumnjao u trajnu stvarnost ovog priviđenja osim nekih romantičnih sanjara, za koje se govorilo, da sanjaju, jer ne vjeruju, da bi to kriminalno priviđenje jednog pijanog nokturna moglo da bude hiljadugodišnja carska budućnost. Sveopća opsjednutost osjećala se sve više. Svakodnevno onesvješćivanje zdrave pameti postalo je u štampi — u razornom bunilu groznice — normalnom pojavom, i usred ubitačne vrtoglavice logike, u kobnoj uzetosti mozga i uma, u mrtvačkoj obamrlosti svake, pak i najnevinije iskrenosti, sve se kretalo nezgrapnošću drvenih nakaza, koje se ne bi bile micale, da ih nije pokretao sam duh nečisti. Gusarske maske u crnim košuljama, s kovčezima punim nagrabljenog aladinskog blaga, s prtljagom prenatrpanom briljantima, prstenjem, soliterima, napoleondorima, solferinima i salamama, govorile su o Leonardu da Vinciju, o Michelangelu i o tome, kako predstavljaju narod junaka, svetaca i pjesnika. Čudni ti predstavnici svetaca i pjesnika obili su u našoj seljačkoj sobi sve ormare i pokrali od mašine za šivanje do posljednje kokoši sve, što se moglo pokrasti. Ovi mitolozi imali su svoje vučice i krilate lavove, svoje senate i misterije, svoje nordijske i latinske poglede na svijet, i uz božanski pianissimo vagnerijanskih violina nordijski su Vikinzi »prevladavali zemaljsku težu i oduhovljavali pojam slave i časti, junaštva i viteštva« (po Rosenbergu) kao konjokradice i palikuće. Propovjednici »samonikle, sjevernjačke Duše, koja je božanskog podrijetla, ali postoji za sebe vrhunaravna od početka«, u »plamenom, vrhunaravnom poslanstvu čelične volje« faustovski su posvetili krvavi Mitos krvoprolića »bez uma, bez razuma, bez ljubavi«, kao svoje pravo na objavljenje i »probuđenje duhovnog središta, koje stvara staničje«: *»Das Neuerwachen des zellenbildenden seelischen Zentrums«.* Čudno! Ova »stvaralačka volja krvi« — kaže Rosenberg — »ne da se shvatiti učenom uzvišenošću kao kuriozum«, jer ona »odbija — kao smetnju — samosvijesno sve najviše vrijednosti svih onih kulturnih krugova, koji nas nadvisuju«.

*»Dieser Wille lehnt im bewußten Selbstgefühl die Höchstwerte der uns überlagernden Kulturkreise als hemmend ab«* ... Odbacivši logično »kao smetnju sve ono, što ju je nadvisivalo kao najviša kulturna vrijednost«, ova je »krvava volja samosvijesno« ostavila iza sebe nekoliko desetaka tona ženske kose i zlatnih zubi, iščupanih nesretnicima osuđenima na smrt, nekoliko milijuna spaljenika i oko dvadeset milijuna grobova, sve u ime »nepojmljive svjetlosti duše« majstora Eckeharta i majstora Rosenberga.

Opisati taj magični amalgam snoviđenja i zbilje, tu mješavinu poganskog praznovjerja i nordijske i mediteranske cezaromanije, paklenu tu čaroliju, skuhanu od đavolskih predrasuda i zoroastarske kabale, objasniti luckastu kozmogoniju, sazdanu od tajanstvenih izvora rasne svjetlosti i parsifalskog rituala, to je tema, koja očekuje svoga Shakespearea. Još se je Galen (koji je živio u doba Marka Aurelija), u drugom stoljeću poslije Krista, borio protiv legende o ljekovitosti ljudskog mesa, a ako ova suvremena križarska mistika nosi u sebi bilo kakvu sličnost s bilo kakvim kulturnohistorijskim »kuriozumom«, ona bi se, doista, bez ikakve »učene uzvišenosti«, mogla usporediti s antičkom »apotekom izmetina« *(apotheca stercoralis)*. (Ova je propisivala ljudsko meso, mozak, jetra, spaljene ljudske kosti, lubanju, ljudski znoj, izmetine, krv, žensko pranje, ljudsko sjeme, izmetine slona i vodenoga konja kao sigurne lijekove protiv raznih oboljenja: glavobolje, kostobolje, ozebina, i t. d.) Kukąsto-križarska »apoteka izmetina« kao svespasavajući lijek protiv pučke demagogije, marksizma, antimilitarizma, demokracije, liberalizma i parlamentarizma predstavlja u suvremenoj kulturnoj historiji fatalan prodor barbarske magije u evropsku politiku, a kakvo su vrzino kolo zaigrali ovi vrači i čarobnjaci i gataoci, ovi goetici i epodi, kad su uznastojali da osvoje »trista šezdeset i peto glavnostožerničko nebo« naše povukodlačene i povampirene umobolne stvarnosti, tome smo svjedoci bili mi sami. Na nama je, da ostavimo svoja književna svjedočanstva pokoljenjima kao memento, do kakvih zabluda može da dovede



carska i kraljevska gotska nadripamet, kad skandira u vojskovođadoglavničkom tratarata koru: *Sieg-Heil!*

Davilo se i utapalo na sve strane, a naš književni humanizam pokazao se opet jedamput ispraznom hartijom. Kao hodža svoje ljekovite zapise, tako su evropski poklonici duha premetali citate svojih dragih i mrtvih pjesnika, a groznica je rasla iz dana u dan. Najmizantropskiji šekspirski stihovi, što ih je rodila tjeskobna čamotinja čovjekomrsca Timona Atenjanina, još uvijek su preblijedi da odraze grozu onih dana, koji su krepavali polagano kao ranjene pretpotopne ptičurine, dovoljno još glomazne i na samrti, da posljednjim svojim trzajima prekrile i podave čitava kopna. Čovjek je prezirao svog bližnjeg i sama sebe do takvog podlog samopljuvanja, te se lagalo i laskalo još i na onim stazama, koje su vodile na stratište. Ranjena narav proždirala je samu sebe i ljudi su se gostili ljudskom pečenkom, a na lazilima sreće vrijedili su za učene tikve oni glupani, koji su bestidno propovijedali političko samoubojstvo kao jedinospasavajuće sredstvo iz ovog sveopćeg brodoloma pameti. Loše se je glumilo u ovoj gužvi glupana! Sve su ravnoteže bile poremećene, sve je klizilo krivo, a zloća se šepirila nakinđurena pantljikama i lentama, putujući širokom cestom u zlatnoj kočiji političkih karijera, koje su trajale sto i jedan dan. Opet je jedamput zlato postalo mjerilom sviju stvari i opet se je jedamput pokazalo, »kako Marx ima krivo« ... Zlato je posvećivalo sve: krv i zastave, zlato je podmlađivalo mumije i pretvaralo ih u vojskovođe, ono je kukavelje i šeprtlje tjeralo da glume oklopnike u kacigama i u šljemu, ono je krivokletnike postavljalo za uzor pokoljenjima, ono je od kradljivaca stvaralo poštenjačine, a od starih političkih strašila ideale. Što je značilo u onoj gužvi citirati Boetija, koji je hiljadu godina prije Shakespearea pjevao:

*Tirijskim purpurom Nero, draguljima okićen krvnik,*
*nitkov i okrutnik krvav, carskom se togom diči.*

Ništa!

Što je značilo tješiti se, da se je već hiljadu godina prije Boetija Sokrat tješio, očekujući izvršenje smrtne osude, da valja »filozofirati tako dugo, dok vojskovođe ne budu smatrani goničima magaraca«?

Manje je od ništa! Filozofska lirika nihilizma.

Ovi naši domaći, autohtoni goniči magaraca nijesu pokazivali savršeno nikakva smisla za platonsku, književnu, protumitsku, antihomersku odnjegovanost duha, i da nije bilo topova, bio bi nas odnio đavo.

Književnost kojoj će uspjeti da skine masku ove umiruće civilizacije, umjetnost koja će modelirati posmrtni odljev ove obrazine u agoniji, historija koja će skalpirati ovo čudno vrijeme, kad je u dugim i beskrajnim noćima odjekivao topot krda, što se valjalo za glasom svoga bubnja — sve te tri Muze stvarat će uz Shakespeareov motto, da se čitava tajna građanske sigurnosti naših bodljikavom žicom okrunjenih dana krila u tome, da se je »čovjek sakrivao pred ljudima, a jedina mu je obrana bila, da je bio odsutan«. Shakespeare je intimno poznavao ove naše učtive zlikovce, zatornike i »nadodredne zdrugare-postrojnike«, a blagorječivo prenemaganje vučjih dvorjanika i senatora kod njega često prelazi u klaunsku grimasu. Sve je to bila još uvijek šekspirska predstava, koja prikazuje konstantu banalnih ljudskih slabosti tog historijskog ihtiosaura, što se već vjekovima hrani idejama i idealima, kao onaj Kranjčevićev kanibal, koji proždire »mozak boga kao i rep magareći«. Trebalo je doista zazvati planetnu kugu i jupitersku mržnju na ovaj suviše ljudski gad i jad u svima nama, kad je bestidnost prevladala čovječanstvo usred sveopćeg leleka i zapomaganja, kad je čovjek čovjeka tako neljudski objahao, zauzdao i pognao na tako bjesomučnu hajku, da ni mrtvac nije mogao otputovati na drugi svijet bez političkog pasoša i svastike. Na stratištima i na lomačama popljuvano je sve, što je mislilo evropski, a od roktanja intelektualnih krmača pamet je ućutala snebivajući se, gdje laž istini, a sila znanosti zakreće vratom. Svojevoljna oholost šupljih praznoglavaca, pretvorljive suze poprdljivaca u rizama raznih vjeroispovijesti, bahatost krvnika — sve je to stjeralo pamet ljudsku u podgrlac, te se je savjest u čovjeku tako pritajila kao miš u duvaru. Svatko je u sebi intimno bio kralj Rikard III., koji daje kraljevsvo za jednu šekspirsku mišju rupu.



Toplo, kuhano ljudsko meso prodavalo se u štampi i zamatalo u smrdljive novine najblesavije vašarske propagande, i dok je čovjek bježao, gonjen furijama svojih vlastitih razočaranja i povampirenih iluzija, misao o čovječnosti, evanđeoska misao o ljubavi spram bližnjega počivala je u ljudima veličanstveno mrtva, kao savršeno balzamiran kadaver: voštana fraza u brokatnoj dalmatici, nepomična i gluhonijema crkvena slika. I dok su pravednike po buharama grizle brige i zaraze, dok se po buturnicama bdjelo u krvavim košuljama, krvnička je ludost pirovala u bunilu pobjede, a pod slavolucima kliktala je rulja zlikovcima i hajducima. U sveopćem rasulu pojmova, u ruglu nevjere i varka svakojakih, u slaboumnoj golotinji štampe, u strepnji pred đavolskim pedepsama (kad gorilska šapa hladnom cijevi dodiruje grozničavi zatiljak, kad kosmati i rutavi ljudožderi pipaju ljudske grkljane), u tom kolopletu načelnog, programatskog, mističnog krvološtva i strave, sve je bilo postavljeno na glavu: ludilo se veličalo kao genijalno objavljenje. Tko je izgubio stid, dobio je priznanje tim veće, što je njegova bestidnost bila bezočnija. Veliki meštri i vještaci najprepredenijih zločina požnjeli su najviše naslove, rente i odlikovanja u ime junaštva i viteštva: brokatne lente, moiré-svila, dragulji i ordeni za stručnjake, koji od ljudske krvi kuhaju kobasice. Drobile se ljudske duše u ovom kamenolomu savjesti, nejačad klala se na buljuke, drobine se krečom zalijevale, mnoga se voda krvlju zarumenjela, a slavni sijači vjetra postali su žeteoci tako smrtonosne oluje, da se nad najdubljim urvinama i klancima paklenim prolomio kikot Njegove Ekscelencije od zadovoljstva zbog konačno zaista evropske pobjede najvećeg historijskog stila: »*Weltgeschichtlicheinzigdastehend*«[1]. .

Nijedne staze evropske nije bilo, po kojoj ne bi urlala hajka, i svi su ljudi lutali stramputicama po ružnome mraku, koji je postajao sve tmastiji i sve neprozirniji. Sva prometala

[1] Fraza, koju je upotrebio Führer u svom münchenskom govoru proljeća 1941.

bila su rasprodana za skoroteče smrti i glasnike nesreća, a usred tog dugotrajnog i dramatski mračnog nokturna odjekivala je naša pijana krčma od bijesnog gošćenja siledžija i raznorazne krvave čeljadi, koje se tu skupilo popriličnо.

Bilo je jasno: ove mračne naše prikaze trebalo je svladati, ove naše mahnite, blatne poplave trebalo je obuzdati i vratiti, da se vidi, kakvi su im izvori, u ovom sveopćem našem nokturnu trebalo je zapaliti buktinju, da se ljudi osvijeste i da spoznaju, da rokovi dohode i prohode svakom. Danas, kad su ljudi još uvijek mračni i hladni prazni bunari, danas je potrebno da se zaviče u taj duboki bunarski mrak naše političke pameti, da, ako je već nesreća kod nas ručala, nije potrebno da zato kod nas i večera!

Dogurasmo tako tik pred grobarsku motiku, a zna se, da za jednu smrt hiljadu uzroka ima. Ako je istina, da se je čovjek pokurjačio uslijed vučjih prilika u kojima živi, onda sve to, što je raščovječeno u čovjeku, razduhovljeno i razglavljeno, ne ćemo oduhoviti i očovječiti nemuštim blebetanjem niti dosadnom kuknjavom. Tek u posljednjem trenutku uspjelo je spriječiti, da nam kavgadžije ne sruše kuće (»jer im je bila pretijesna«), a danas ne ćemo, dakako, nepismenim magarcima dopustiti, da nas sa zla na gore nasamare. Književnost naša, koja je kroz vjekove u najvećim strahovima svoj obraz imala, ne će se danas bojati vrapčje besjede, kad je riječ o tome, da se konačno razdere ovo vražje tkanje naših vjekovnih neistina i predrasuda. U čemu je dubok smisao Marxove filozofske zamisli o izmjeni svijeta, ako nije u tome, da je čovjek čovjeku kurjak samo zato, jer su uslovi, pod kojima se poživinčio, vučji ... Te vučje naše prilike, u kojima su naše lude zapalile svoj vlastiti krov nad glavom, pretvoriti u stanje čovjeka dostojno, to zvjersko stanje među ljudima pripitomiti do uzajamne (evanđeoske, ako hoćete) snošljivosti, to izobličenje ljudske svijesti uzdići na visinu misaonog dostojanstva, to je zadatak naše hrvatske književnosti u ovome trenutku.



Za ovih mučnih vučjih godina, kad se čovjek tješio jalovom utjehom nemoćnika, da za stotinu godina od ovog krstaškog zuluma ni kosti ni mesa biti ne će, i književnost se izobličila i zamračila u sveopćem pomračenju prilično. Mrak u mraku i u tminama tmina. U tom sveopćem sumraku raznoraznijeh božanstava svi su estetski kriteriji postali opet jedamput smiješni. Tonule su lađe, plamtjele čitave pokrajine, umirale su legije, a u svemu tome krepavala je evropska poezija kao koza kovrčava repa. U gizdi svog kolorističkog nazovigospodstva evropski su pjesnici rimovali dalje hladnokrvno svoje uvehle cvjetiće i svoje krepane ribe, a ništa se drugo i nije čulo, nego tiho zujanje ovih anarhoindividualističkih lirskih komaraca u polumraku bogomraka i mraka uopće. I preko našeg književnog mosta protutnjalo je već nekoliko kavalkada, a naši književni bogalji na tom mostu vladali su se spram tih grmljavina kao pravi slijepci s harmonikama: čuli, ne čuli, vidjeli, ne vidjeli, glavno je da sačuvamo tralje svojih pseudolirizama i oduhovljenih nazovispoznaja. Čuli su oni te kavalkade i znali su kamo jezde, i vidjeli su gdje se na našem blatnom i močvarnom nebosklonu od vremena na vrijeme javljaju proplamsaji divljih stepskih plamenova, ali, nadajući se, da će đavo odnijeti sve te smutnje njihovih mutnih duša, oni su i dalje pokorno skidali svoje klobuke pred lažnim svecima, vjerujući rezignirano, prosjački, da svijet ovaj i nije drugo nego smrdljiva kobasica... Poživinčili smo sebe i sve svoje suviše bijedno ljudsko u sebi sveli smo na kalendarske poslovice: čovjek danas, zemlja sutra; jednom greb, drugom hljeb; poplava prođe, blato ostaje ... A ako se je netko usudio progovoriti, da se je naše vlastito dostojanstvo u nama izobličilo i da se nismo zato osovili na stražnje noge, da od četveronožaca postanemo krvavi gorile nego ljudi, onda su mu jednoglasno u koru odgovarali, da je bezbožnik, da je krivovjerac, da je destruktivan tip i ruski plaćenik, jer vjeruje, da je čovjek majmunskog podrijetla. A evo, upravo to preobraženje današnjeg iznakaženog i izobličenog bijednika u biće dostojno da bude slobodnim čovjekom, to je najneposredniji zadatak današnje književnosti i ona ne treba da bude drugo nego barjak za tu

vojnu uma i dostojanstva ljudskog, za tu konačnu pobjedu ljudske misli nad podmuklim i kratkovidnim neznanjem i nad svim otrovnim i opasnim snagama, koje se rote u tminama najbanalnije slaboumnosti.

Kao svjedok ovog ukletog vremena pred budućim pokoljenjima, književnost naša danas treba da bude svijesna svojih izražajnih sredstava, bdijući postojano nad tim, da joj se izražajno sredstvo ne izrodi u frazu. Fraza pretvara ljudsku riječ kao izražajno sredstvo u svrhu, ona pretvara ljudske misli u kalupe, u šeme, u klišeje, u dogme; fraza iz najplemenitijih zamisli rađa hijerarhiju crkve i klepet kostura pod skupocjeno protkanim brokatima. Ogroman postotak pozlaćenih svetaca po oltarima spomenik je mrtvim književnicima, koje već vjekovima nije čitao nitko. Mi živimo u vremenu, koje je hipertrofiju ljudskog mozga proglasilo opasnošću za opstanak ljudske rase.

Dr. Artur Gütt, ministarski ravnatelj u carskom ministarstvu unutrašnjih poslova u Berlinu, objavio je u svojoj knjizi o rasnim zadacima carske državne politike borbu protiv hipertrofije ljudskog mozga. Tome doktoru javljaju se zle slutnje, da bi taj organ ljudske pameti mogao postati opasnošću za plodnost civiliziranih naroda. Kao što su mamuti propali, u opasnosti je da propadne i zapadna civilizacija, jer joj mozak raste na štetu spolovila. Mozak je organ pojedinca, a ne vrste, pak je — prema tome — opstanak rase, logično, ugrožen od suviše jednostranog i očitog razvoja pameti.

*»Mnogo hiljada vrsta propalo je upravo zato, jer su se pojedini primjerci, kao gigantski saurijevci, ili pak pojedini organi, kao kljove kod mamuta, na primjer, razvili do ogromnih razmjera i veličine. I kod čovjeka razvio se jedan organ do neobičnog razmjera, naime, mozak. Ali mozak je organ, koji ne služi vrsti nego pojedincu, i taj (mozak) ugrožava sada uzdržavanje i množenje vrste kod svih civiliziranih naroda.«*

Jedan od slavnih krilnika i misaonih postrojnika Carstva, Walter Darré, zabrinut za svoju nordijsku rasnu mješavinu, koja nije tako jednostavno fizikalna poput bijele kave, postavio je kao jednu od glavnih državnih carskih briga nadzor



nad tjelesnom sposobnošću mladoženja, da se ne bi desilo da se kod pojedinih ljubavnika mozak razvije na štetu ljubavnog organa.

A svaki na svoju vlastitu opasnost hipertrofirani mozak, koji je sklon da posumnja u genijalnost ovakvih učenjaka i zakonodavaca, već je učinio prekršaj po carskom kaznenom pravu, koje pobija takve javnoštetne misli, jer to carsko pravo nije pravo pravde nego volje, te prema tome sudi onoga, koga hoće, a ne onoga, tko je kriv.

Tom naučnom i moralnom kozmogonijom vladao je Vožd, koji »kao još ni jedan od Voždova poslije Krista nije vodio svoj narod Kristovim stopama tako svijesno i tako odlučno kao On. Sličnost između Duha i Borbe Kristove i Hitlerove potpuno je očevidna. I ako se pitamo, zašto je Hitler postao velik, moćan i otmjen kao ni jedan još prije njega u povijesti njemačkog naroda i zašto njemački narod ima spram njega tako neograničeno povjerenje, onda odgovor glasi, da on bitno upravo tako misli, djeluje i govori kao Krist.«[1]

U okviru ovakvih kaznenopravnih, naučnih i nazovikršćanskih pogleda na ovaj svijet, u kojemu se već vjekovima na ovaj način filozofira, Muze, dakako, šute. U atmosferi bijede i patnje, u sjeni mučila i noćnih zvonjava po stanovima, Muzama, naravno, srce bije u grlu i dijafragma im se steže, i one u gunguli ratova i nasilja i svakovrsnog izobličenja padaju kao lastavice u mećavama. Muze umiru gladujući, ratujući i robujući takvim hiljadugodišnjim carstvima, gdje je čovjek obezglavljen do tog stepena nijemog goveda, te strahuje pred sjenkama i šušnjem bilo kakvim, te strepi pred sablastima vrhunaravnim i pedepsama ovozemaljskim, u jednu riječ: Muze među ljudima, koji miču repom kao psi, šute.

A ipak, usprkos svemu: na raskršćima vjekova uvijek je bilo knjiga koje stoje kao zvjezdani putokazi! To su prometejske knjige. To su neukrotive, životne, neposredne, slobodne knjige, zaronjene čistoćom svojih misli u zvijezde, u zvjezdana mora. Te su knjige kao vjetar ili urlik vuka, kao blije-

[1] J. Kuptsch, Nationalsozialismus und positives Christentum, Verlag Deutsche Christe, Weimar, 1939, Christus und Hitler, strana 14.

sak buktinje i zov daljina, one ne će da se pokore zakonima sveopće ropske uslovljenosti, jer djeluju protiv stvarnosti svojih životnih prilika junačkom snagom volje i uma, koji hoće da prevlada otpor mraka i da se kao sjaj svjetiljke probije kroz tminu. Kroz te knjige progovara neukrotiva životna snaga ljudske ljepote, ljudskog morala i ljudske istine, onih elemenata, što ih je čovjek stvorio na svoju sliku i priliku kao svoje idealne slutnje, da će prevladati sva prokletstva, koja ga prate od davnih, spiljskih davnina, kad se je sulud i gonjen vrhunaravnim sablastima hranio mesom svojih bližnjih. U »panteonu božanskih pojava«, što ga Hegel zove »filozofijom«, Marxova maksima, da se je »dovoljno filozofiralo«, blista kao obelisk jedne epohe, koja se primila gigantskog zadatka da pristupi izmjeni životnih uslova i da strave, gladovanja i pokolje preobrazi u život čovjeka dostojan. Filozofirali mi o pitanjima ljudskog iskustva (što raste sve više u našem ljudskom vremenu i prostoru kao kretanje i kao porast) kakogod nas je volja, mislili mi o tome buddhistički, kršćanski ili dijalektički, jedno treba da bude izvan svake sumnje: nije ljudski život nastao zato, da bismo jedan drugome o životu snovali, nego da živimo kao ravnopravni i slobodni ljudi, u ljepoti i u harmoniji. A sve ovo, što smo doživjeli za ovih šest godina, bilo je kriminalna negacija svih tih principa.

»Kao nitko prije njih u historiji« cezaromani su nas »poveli Kristovim stopama« i šest smo ih godina promatrali, kako popravljaju svemir tako, te su od bogatog i zdravog ljudskog života preostale samo još krvave krpe melankoličnog raspeća. Jadikujući oko beskrajnih Golgota ljudi su zaboravili živjeti i život se je izgubio na jednoj od najvećih historijskih stramputica. Život je otputovao na mrtvačkim kolima i, kao takav, on se je opet jedamput pretvorio u ubojicu i grobara, koji živi tim bolje, što je više smrti zadao. Život je pred svima nama stao da trguje smrću i on je postao tim unosniji, što je bivao smrtonosniji. Svi mi, koji smo se u tom neživotu našli obezglavljeni i pred njegovim grozotama zabezeknuti, svi smo mi dobro znali, da se ova sudbonosna igra ovaj put igra doista o naš vlastiti život, i svi smo za dugih



i besanih noći prisluškivali u duhu dalekoj grmljavini topova s Dona i s Volge. Uz ono potmulo mumljanje javljale su se u našim nadama prve pjege svitanja na istoku. Uz tu grmljavinu s Volge počeli su tiho, a onda sve glasnije da progovaraju topovi od Bihaća, od Žumberka, od Slunja, od Psunja, od Kalnika i od Lepoglave, i za onih bdjenja, kada su zvonila naša stakla od kanonade turopoljske, mi smo sa srcem u sljepočicama slušali odjekivanje tajanstvene muzike, što je kao ogromna crna kugla polagano plovila nad gradom, da se raspline po mračnim i mokrim šumama medvedgradskim. Znali smo, da je ova grmljavina topova još uvijek grmljavina kanonade kod Valmyja i znali smo, da nisu već stotinu i pedeset godina u krizi osnovni pojmovi građanskog pogleda na svijet zato, što ti pojmovi ne bi sami po sebi imali svoj viši smisao, nego zato, što još uvijek nisu ostvareni u evropskim omjerima. I znali smo, da ti topovi od Bihaća i Drvara grme protiv onih načela, koja predstavljaju negaciju slobode, jednakosti, bratstva, ravnopravnosti, građanske slobode uvjerenja i savjesti, i osjećali smo, kako se ta rika polagano primiče i ovim našim bodljikavim žicama, gdje se sve upelo da satre i slomi paklenu satansku čeljust slobodarstva, koje vjeruje da život ljudski ne postoji zato, da bude ljudožderskom pečenkom.

Ova bitka za slobodarske, valmijevske principe počela je u našoj književnosti prije pedeset godina s Matičinim izdanjem »Izabranih pjesama« Silvija Strahimira Kranjčevića. Njegova lirika odgojila je naše prve slobodne mislioce, ona je formirala prvu falangu naših jakobinaca, one romantične omladine, koja se je na čelu današnjih mnogobrojnih legija zaputila u konačne političke i književne bitke u ulozi lampadefora i stjegonoša. Kranjčevićeva poezija djelovala je na naše lijevo građansko krilo mnogo sudbonosnije, nego što se to misli: svi naši ratnici iz Balkanskog rata devetstotinaidvanaeste, svi dizidenti odeski i naši carski i kraljevski austro-ugarski praporščici Kerjenskog, a kasnije krasnoarmejci, koji su tukli Dutova i branili Caricin, svi su se oni još kao djeca inspirirali Kranjčevićevim kantatama o barika-

dama, njegovim golgotskim antiklerikalizmom, njegovim kozmičkim nonkonformizmom, koji je za nas zvučio kao politička trublja pobune protiv društvenog uređaja. I danas, pedeset godina nakon te lirike programatske i buntovne, kad se naša književnost našla pred ogromnim pitanjem, kako da se naslika ova monumentalna fresko-kompozicija naših dramatskih dana, danas bi trebalo posvetiti naročitu pažnju proučavanju naših vlastitih književnih sredstava, koja su formirala ovog našeg suvremenog čovjeka, koji se na olujnoj i apokaliptički mračnoj pozadini naše političke i kulturne stvarnosti pojavio kao Richmond ili Fortinbras. Kranjčevićeva programatska lirika odigrala je kod nas ulogu predmarksističke propedeutike. Ona nas je naučila, da između mnogih komponenata, koje igraju prilično veliku ulogu u historijskom zbivanju, koeficijent subjektivne, herojske volje nije među posljednjima. Kranjčević je kod nas prvi razgrnuo tajanstvene zavjese, kojima su sakrivena oku običnih smrtnika lažna božanstva, i on je prvi kod nas počeo govoriti bez konzervativnih predrasuda o mnoštvu slika i predstava, o stvarima i o pojmovima, o kojima nije kod nas — prije njega — progovorio nitko. On je izmijenio répertoire naše književne pozornice, gdje se na daskama naših književnih pogrebnih poduzeća glumila očajnodosadna gluma rezignacije i umiranja aristokratske klase, »koje kod nas, ako se pravo uzme, nikada i nije bilo«. On je kao prvi naš traged počeo glumiti uvjerljivo, u patosu romantične fraze (možda) sa zakašnjenjem, ali sugestivnim ritmom stihova, koji su kod nas djelovali kao predigra za jednu književnost, koja se nekoliko decenija kasnije prozvala dijalektičkom i aktivističkom i socijalnom, a koja danas treba da ostvari svoj sintetički zadatak, da uvede u našu književnost čitavo pokoljenje novih ljudi, koji su u jakobinskom, građanskom, citoyenskom smislu postali slobodni subjekti, i koji od svoje vlastite književnosti s pravom traže, da o njima i o njihovu životu otvori novu, pjesničku stranicu naše knjige.

Kranjčević je još čitav u naivnoj dilemi: je li svemir platonsko, tomističko, plotinsko, giordanobrunovsko remek-djelo, koje se kreće vrhunaravnom pravilnošću navinuta sata, ili možda, doista, nema nikakve svrhe? Za Kranjčevića je pitanje svrhovitosti ili besmisla svemirskog otvoreno hamletovsko pitanje, i on još nije svijestan disteleolog. Kod njega se sumnja o uslovljenosti tvari i misli, vrhunaravnog i ovozemaljskog javlja više kao subjektivna temperamentna pjesnička tema, nego kao dosljedna nihilistička demonska negacija, i on, kad govori kao Lucifer, više je zbunjeni idealistički, heineovski liberal-četrdesetosmaš nego mislilac svoga vremena. Da li se krećemo zemaljskom korom kao strojevi ili nas čuvaju anđeli; je li vlast nadzemaljskog podrijetla ili je djelo i suviše ljudsko; da li smo djeca tmine ili svjetlosti — sve su to pitanja, u realnosti kojih se Kranjčević gubi do tog stepena, da je lucidnošću svojih skeptičkih i agnostičkih inspiracija uznemirio i sudbonosno fascinirao čitavu jednu generaciju. Jedno je sigurno: u predvečerje velikih imperijalističkih ratova, u onoj mračnoj zbrci praznovjerja, predrasuda i lažnih uvjerenja, u našoj političkoj krčmi, gdje je ogromna gomila naših književnih mračnjaka halabučila i galamila (kao što se već galami na sajmu pameti ljudske), Kranjčević nas je učio, da čovjeku treba pomoći, kako bi nadvladao sve one tamne životne snage, koje ga vuku u mrak i kaos diluvijalnih kanibalskih davnina, kad se je od ostalih četveronožaca razlikovao samo po tome, što je od njih bio okrutniji i diluvijalniji. Značenje Kranjčevićeva pjesničkog djelovanja u našim relacijama leži u tome, što je on naše mozgove odgojno pripremio za potpuno razumijevanje dijalektičke antiteze, za koju hegelovski »svemirski duh« i »providnost« nisu drugo nego »retorične forme«. Kad je naša omladina shvatila (po Marxu), da se stvari na ovome svijetu ne rješavaju silazeći s neba, nego obratno, uzdižući se sa zemlje — onda su mehanički otpali svi baconovski iskustveno neprovjereni pojmovi kao predrasude i onda smo počeli razmišljati matematički točno, engelsovski, razumno. Nije nam onda tamjan više mutio pojmove (ali ni Bergson ni Croce) i tako smo čitavu onu socijalnomoralnu problematiku od enciklopedista do Pljehanova svladali kao mali katekizam, stvorivši o našem dvadesetom, građanskom, imperijalističkom stoljeću kritičku sliku, u koju poslije ovih šest naj-

novijih godina iskustva nemamo, nažalost, nikakva razloga posumnjati. Onda smo još živjeli u austrijskom carstvu, kad je iz schönbrunnske, marijaterezijanske perspektive svima nama vladao faraon i kralj naš Franjo Josip Prvi, nad piramidama čvaraka, hrenovki, orehnjače i poslastičarske kreme građanskog blagostanja. Onda su tekle rijeke gulaša i perkelta, plzenjskog piva i graševine i žuborio je potočić banskosavjetničke, kraljevsko-ugarske javne redovite sveučilišne pameti, kad su svi ordinariusi i ekstraordinariusi i asistenti i docenti i sekundariusi i primariusi i magnifikusi i trećoreci sv. Franje kao naša kompaktna intelektualna demokratska većina bili uvjereni, da je »socijalizam nepismena propaganda za nepismenu i akademski neobrazovanu svjetinu«.

Pa kada se gromovnicima prohtjelo da obore habzburško carstvo, onda je iznenada uz zvukove Straussova valčika »An der schönen blauen Donau...« zazviždao hajdučki fijuk vihorine tako silno, da su svi klobuci i perčini akademskih i sveučilišnih, dekanatskih i rektoratskih pogleda na svijet i nauku poletjeli kao krpe smeća i papira. Mi smo se našli na pljusku, u nijagarskim vodopadima sred oluje, koja je vitlala zakonima, historijama, pravima, moralima, umjetnostima, ljepotama, slobodom mora, slobodom umjetničkog stvaranja, slobodom misli, trgovine i prometa (slobodama kao takvim uopće), naukama, međunarodnim pomorskim pravima plovidbe, pravnim sigurnostima, svim kategorijama sviju svetinja, a naročito onima vlasništva i kućevlasništva, i tako je u nepovrat otputovala zakonom zajamčena građanska jednakost, koja »brani beskućniku kao i gavanu da spavaju pod mostom (Shaw) ili da »pokušaju samoubojstvo na javnim mjestima« (Galsworthy), jer se time ogrešuju o propise javnog ćudoređa i cestovnog prometnog reda (Ibsen). Što se to dogodilo?

»Socijalistička nepismena propaganda« tvrdila je, po Marxu, da su se to poremetile društvene snage proizvodnje i da je došlo vrijeme, da se te poremećene društvene snage, koje oblikuju čovjeka i njegov način mišljenja, ljudski preurede. Filozofiralo se oko toga (vjekovima) dovoljno, od tumačenja valja pristupiti izmjeni društvenog uređaja, to jest



svijeta. Jer te su društvene snage proizvodnje rasle prije same katastrofe god. 1914. olujno već više od pedeset godina, one su se pretvarale u najprotuslovnijim oblicima u najsudbonosnije opasnosti, one su osakatile čovjeka i preobrazile ga u negaciju svega, što je u njemu bilo dostojastveno, one su čovjeka obeščastile do pasivnog društvenog sredstva, one su ga ponizile, da je postao ne strojem nego privjeskom stroja, one su patnjama i poniženjima otrovale svaki smisao i sadržaj ljudskog rada i napora, one su čovjeka otuđile od svakog oduhovljenijeg načina života, one su izobličile sve i najbjednije uslove ljudske egzistencije, one su podredile i zarobile bijednika i stvorile od njega ne brojku nego ništicu, one su ga izobličile u karikaturu antičkog roba i zgazile sve elemente obiteljskog mu prosjačkog života i na koncu: one su zapalile Evropu i svih pet kontinenata u požar tridesetogodišnjeg rata, kojega se olujni i mračni oblaci još i danas prijeteći dime nad našim glavama. Ljudi, koji su kod nas još za trajanja franjojosipovskog carskog rata smatrali ovu Marxovu »*Verelendungstheorie*« stvarnom i istinitom dijagnozom međunarodnog stanja fakata, počeli su razmišljati o zemaljskim stvarima socijalistički, a onaj drugi (akademski) dio našeg Parnasa, koji je tu »nepismenu teoriju« smatrao »nepismenom propagandom za nepismenu svjetinu«, nije za ovih trideset godina dao nijednog književnog dokumenta, na temelju kojeg bismo trebali zaključiti, da ova Marxova dijagnoza nema svoje dokazne snage.

Prikazati našu moralnu i intelektualnu dramu, koja je počela prije trideset godina, i dovesti na scenu čitave generacije naših incijatora, koji su pristupili k djelu s namjerom da naše prilike preurede iz temelja, to je književna tema, koja treba da stoji na dnevnom redu današnjih književnih ostvarenja. Usavršujmo i popravljajmo ovaj svijet, uljepšavajmo i pregrađujmo ovu svoju zvijezdu, to je bila lirska kantilena bezbrojnih bezimenih hiljada naših kažnjenika po lepoglavskim, mitrovačkim, mariborskim, zeničkim i adaciganlijskim ćelijama i kazamatama. Naš lijevi čovjek, robijaš, kažnjenik i politički krivac došao je do svog nepokolebljivog uvjerenja, da treba djelovati ovostrano, ovozemaljski, sada

i odmah i ovdje, a ne tek poslije smrti na drugoj, onostranoj i onozemaljskoj obali, gdje će ga lađar Haron ponovno sumnjičavo ispitivati o političkom i vjerskom uvjerenju, još prije iskrcavanja na oblacima, po svim pravilima nebeske karantene za moralnorazorne sumnjivce. Ovostrano djelovati značilo je razračunati se sa svim predrasudama, koje su uslovljene privrednom i društvenom strukturom, a djelovati među našim ljudima odozdo značilo je: suprotstaviti se svim onim ovozemaljskim posrednicima, kojima je građansko zanimanje i poziv da posreduju između čovjeka i vrhunaravnih snaga, što se poigravaju sudbinama kao igračkama. Upustiti se u borbu s kraljevima i krunama, s državnim i nadzemaljskim autoritetima, pojaviti se u našoj političkoj kartašnici s neunosnim tezama, koje izviru iz moralne problematike, pred ikonostasima tradicija i ispred lutaka i fetiša takozvanih građanskih ideala govoriti o moralnopolitičkom poniženju čovjeka kao o najosnovnijem političkom pitanju, sve je to značilo upustiti se u opasan posao. Jer stvarnost se je kod nas razvijala u znaku sve većeg političkog zuluma. Tko je umio mirno i trijezno misliti, mogao je već oko devet stotina dvadeset i četvrte-pete godine zaključiti, da ova gungula u našoj stranačkopolitičkoj krčmi ne vodi nikamo. Naše stranačke strasti, pakosne mržnje, zastave, uzbuđenja, sveopća zaostalost političkih i kulturnih programa, sve se je to pušilo kao neugodna slutnja, da će nam jednoga dana planuti krov nad glavom. Istina je, da se proroci govnom hrane još od biblijskih dana, a opet nije trebalo biti naročito nadarenim prorokom, pak da čovjek prorekne (što već i lisičje kože po dućanima glasno uče), kako i lija može kojiput dolijati. Na tu staru mudrost od naših genijalnih političara desnice nije pomislio nitko ni jednog jedinog trenutka za ovih trideset godina. U nervoznoj atmosferi oko krvavih bubrega, polomljenih kostiju, prebijenih rebara i izmrcvarenih tabana, kad se iz Petrinjske ulice čulo noćima i noćima zapomaganje nevinih (1929—1939) naša desna književnost izolirala je pojam »slobode umjetničkog stvaranja« do estetske hermetičke formule, koja, prevedena na vulgarni jezik, znači: književnost se ne smije baviti politikom! Naša idealistička književnost,



dakle, koja se punih stotinu godina (uglavnom) i ne bavi drugim pitanjima nego desnom politikom i kojoj su politički motivi glavne inspiracije, odbacila je »nepismenu, vulgarnu, marksističku propagandu« u ime nekakve apstraktne, idealističke »samobiti« i u ime visokoodnjegovanog književnog ukusa, koji se ne bavi politikom, jer nije darvinistički i jer ne vjeruje, da je čovjek majmunskog podrijetla... Na onom našem književnom koncertu, gdje se stotinu godina udaralo u najvulgarniji lim samih koračnica, budnica i davorija i podoknica i političkih prigodnica, ako se pojavila koja iskrena elegija ponižene ljudske svijesti, čulo se unosno negodovanje u ime lirskog cvrkuta i zvonova i anđeoskih glasova naše antidarvinističke lirike, koja ne vjeruje u političku književnost, jer je sama isključivo politička i ne priznaje, da književnost treba da se bavi ovozemaljskom moralnopolitičkom problematikom, jer vjeruje, da Janko Bedeković nije postao od majmuna krvnikom, nego predstavlja izvanrednu pojavu anđeoske duše. Gramofonska svirka bedekovićijanskog tanga bila je lirska pratnja policajskog noćnog preslušavanja, kad je Kralj-Vitez gradio svoju vitešku, šestojanuarsku zgradu ljubavi na izbijenim zubima, na smrtnim osudama i noćnim prepadima, na mrtvacima po željezničkim prugama, na oranicama i po mračnim ulicama.

Zveket lanaca, okova i lisičina, jauk uhapšenika u dimnjacima, umorstva po policijama, parabelum kao jedino dokazno sredstvo, uz stalan porast intelektualne i moralne pomrčine, to je bio tihi popratni pianissimo šestojanuarskog pakla, koji je gazio dostojanstvo čovjeka isto tako kao i naše književnosti, koja je ćutala oko te inkvizicije, jer nije imala snage za glasan protest. Moralna depresija poprimila je potpuno neuravnotežene oblike uznemirenih, psihotičnih ispada: martiromanska samoubojstva po tamnicama, pobune po kaznionicama, izobličenje prosječnoga građanina do krpe usred samovoljnog i bezglavog bespravlja, sve su to elementi, koji su, uz sveopću poremećenost pojmova i mjerila i predočaba, doveli do sloma godine četrdesetiprve, kad je ovo bunilo buknulo poput opasne političke, književne i moralne pošasti. Književnost, koja će umjeti da naslika ovu ogromnu kompo-

ziciju sveopće moralnopolitičke bijede, kad se je naš prosječni građanin potpuno izgubio u pasivnom mrtvilu i u žalosnom nesnalaženju u prostoru i u vremenu, treba da prikaže tragičan razvoj onih dana, kad je Janko plemeniti Bedeković poklao, izmrcvario, ustrijelio, objesio, zgazio, dotukao i bacio kroz prozor čitav niz ljudi, koji su imali smionosti da se opru zulumu i da se suprotstave kraljevskoj viteškoj samovolji svojim junačkim političkim stavom. Ovi su ljudi poricali sve, što je kroz punih jedanaest godina (1918—1929) predstavljalo negaciju moralnopolitičkog dostojanstva u građanskom, demokratskom smislu, i u onom glavnom melankoličnom motivu batina, masovnog hapšenja, deportacije, izgona, progona, noćnih premetačina i sveopće građanske nesigurnosti, ovaj tragični otpor dvadeset i devete godine odjeknuo je u našem mraku kao signal rakete usred brodoloma i kao znak, da još nije sve potonulo. Bili su to heroji, koje je rodila olujna Devetstotinaosamnaesta. Ne spada u okvir ove teze politička geneza naših dramatskih političkih sukoba, ali je potrebno da se s književnostvaralačkog gledišta upozori na sve one bogate poetske i epske mogućnosti i motive, koji traju kod nas već trideset godina, a koji su s književnog stanovišta ostali neobrađeni. Ako je istinita Renanova definicija, da je »narodnost svakodnevni plebiscit«, onda našu književnost očekuju veliki napori da postane drugim okom onome Polifemu, što ga zovemo našom narodnom historijskom stvarnošću. »Božanska komedija« ne da se objasniti cjenikom firentinskog sukna za Danteova vremena (kao što je rekao Labriola), i mi ne možemo danas na temelju nekih političkoekonomskih podataka i okvira krojiti obrise našeg književnog stvaranja u budućnosti. No kako postoji neka stvar, koja i najslabijeg graditelja uzdiže nad pčelu, jer čovjek, prije no što će izlijepiti saće, sagradit će ga u glavi (Marx), tako i mi možemo da ocrtamo smjernice, kojima će se književnost kretati po tome, što smo se našli u ogromnoj i infernalnoj masi događaja i što nas ti događaji nose svojom dinamikom, pak će tako — logično — ponijeti i našu književnost. Dante nije bio u paklu, a ipak ga je opisao tako pakleno, da šest vjekova živi od njegova opisa Pakla, a mi, koji



smo u svome paklu proživjeli šest posljednjih godina, ako i ne umijemo da ga opišemo, treba da uznastojimo svim svojim neznatnim književnim sredstvima da spriječimo, kako se ne bismo u taj naš Inferno ponovno survali. Ljudi se kreću i sude o stvarima i o pojmovima, koji se nalaze isto tako u kretanju, a između konačne istine kao fetiša i traženja istinitosti književnost lessingovski ne treba da miruje! Njena je glavna oznaka vjekovima da se kreće i da traži. Književnost nije i ne treba da bude znanost, koja opisuje ne objašnjavajući ništa! Ako igdje, a ono u književnosti mrtvi vladaju živima. Svi su se bogovi istoka i zapada rodili iz moralne problematike (Schopenhauer), a naša današnja književnost, u čijoj historiji nema naročito velikih ni samoniklih ideja, rađa se iz socijalističke problematike, koja je u svojoj biti moralistička. Netko, tko hoće da shvati ovu zagonetnost naših dramatskih dana, treba da skrene pažnju na to, da se tu zapravo radi o jednoj jedinoj velikoj bici, koja se bije već trideset godina. Nekoliko je generacija progutala ta teška bitka, koja se počela po zadimljenim sobama austromarksitičke zakutne filijale, a danas, pred našim očima, razbuktala se do elementarne političke snage, koja je na djelu da izmijeni naš svijet u političkim i kulturnim temeljima. Nastajući u agrarnoj sredini, pomalo još feudalnoj za vrijeme habzburškog carstva, po svojoj intelektualnoj građi još izgubljen u sitničavim i provincijalnim maglama, kubureći usred bijednih prilika više kao povrijeđena subjektivna svijest pojedinaca nego kao masovna volja, naš marksizam rodio je za ovih trideset godina čitavu galeriju junaka, koji su kod nas (nažalost) ostali književno ostvareni samo kao fragmenti. Trideset godina nosi nas lava vulkanskog procesa, koji je nezaustavljiv, a kako taj proces mijenja naše životne uslove, tako treba da se mijenjaju i književne slike u odrazu katastrofalnih izmjena u našim životnim prilikama, pak — prema tome — i u nazorima ljudskim. U ratnoj katastrofi 1914.—1918. naš lijevi čovjek nije se razvio do masovne svijesti političkog subjekta. Kod razaranja austrijskog carstva on je djelovao više kao pasivna rezistencija dezertera, koji se nemoćno pasivno predaje neodređenoj negaciji ljudožderske stvarnosti, nego kao

organizirana politička klasna svijest. Gdje se taj osjećaj negacije razvio do izrazitog stepena buntovnosti, podlegao je političkoj sugestiji i uplivu poludesnih i desnih malograđanskih ideologija. Romantična malograđanska omladina svršila je u krvavoj rojalističkoj reakciji, a njeno lijevo krilo na povratku iz Rusije (izbačeno na platformu ruskih događaja od c. i kr. galicijske fronte do kraljevskih dobrovoljačkih odreda, od odeskog manifesta dizidenata do Oktobarske revolucije) postalo je kod nas glasnikom Lenjinovih teza. Lenjinizam na Dunavu i kod nas, zbrka u revolucijama centralnoevropskim, sve se to zapalilo u groznicu olujnih dana Osamnaeste i Devetnaeste, kad se anarhoindividualistička retorika netolerantnih političkih pustolova, zbrka političke neobrazovanosti, stranačke demagogije i romantičnog zanosa političke lijeve svijesti zgusnula do vizionarne napetosti. Bunilo onih dana, dostojno Goyine igle, ostalo je u našoj knjizi i u likovnoj umjetnosti neostvareno. Crno u crnome valjala se bujica mračnih i olujnih pitanja, a u fosfornom sjaju magičnog svjetionika Lenjinovog progovarao je glas smione političke koncepcije, filozofski memento čitavom jednom stoljeću, da se u Evropi dosta filozofiralo: Rusi su pristupili ostvarenju socijalizma. Ljudi, koji su kod nas odlučili da lenjinistički skinu s intelektualne i političke pozornice čitavu našu rulju trbuhozboraca, zagazili su u tešku i zapletenu borbu, koja traje od Osamnaeste do danas u neprekinutom kontinuitetu. Ideolozi, štampa, crkve i svi megafoni, koji progovaraju iz đavolske utrobe jednog društvenog stroja, što ruča narode, pojedince, civilizacije i čitave kontinente iz poslovnog uvjerenja, sablasti, koje trguju mesom bližnjega, političke varalice i cinici, koji se bave unosnom kupoprodajom političkog uvjerenja, u jednu riječ, sve, što je kod nas predstavljalo rojalističku stvarnost na početku ujedinjenja (1918—1921), sve se to pobunilo protiv lenjinizma kod nas na neobično surov i primitivan način. Kruna je postala Inicijatorom krvave političke hajke. Izbacivši iz Konstituante nekoliko stotina hiljada lijevih glasova, Kruna je odigrala svoju tradicionalnu ulogu uz burno odobravanje naše desne elite, a oko političke strvine našega parlamentarizma



našlo se prilično mnogo interesenata, koji uživaju u likvidaciji pameti, smatrajući je najelementarnijom opasnošću. Lavež tih strvinara zaglušivao nas je godinama. Iskasapljena janjetina zapadnoevropskih demokratskih principa pokazala se kao neobično dobra zgoda za političke lupeštine sviju vrsta. Za svakoga, tko s onom našom zauzdanom magaradi nije htio da reve, govorilo se, da pliva protiv struje. Od Dragog Jovanovića do sreskih samodržaca nepregledna je gomila naših političkih aga i begova svoje obraze prosvijetlila, po hapsanama ubijajući nevine i vučjim čeljustima zakona izričući osude po sudnicama, gdje su kadije ročile i svjedočile. Odnio je tako vuk kozliće našeg građanskog liberalizma u nepovrat, a za pera i za šije, koje nijesu htjele da zapjevaju pjesmu hljebougodnu u sveopćem hljebovanju hljebopoklonika, pisalo se, da su ptice, koje smrade u vlastito gnijezdo. Što je književnosti preostalo, nego da se u bunilu poremećenih pojmova i pogleda postavi pred našu stvarnost kao ogledalo u doba, kad o ogledalu nitko čuti nije htio. Književnost se tako polagano pretvarala u verbalnu negaciju svega, što je samo po sebi bilo negacija svih elemenata mozga, ukusa i morala. U doba, kad su pogača i nož bili u istoj ruci i kad je kraljevska štampa grubom divljačinom vonjala, kad su se lirski zečevi bubnjem plašili i kad su naši intelektualni kunići skakutali sve desnije u sramotnom, ali (po njih) probitačnom uzmicanju, naša je desna bulumenta tako strepila pred duhovnim sredstvom negacije svojih vlastitih laži, da se i protiv književnosti borila neknjiževnim sredstvima: zakonima i parnicama, zapljenama, prepadima i detektivima — punih dvadeset i pet godina. U doba, kad su i zidovi ušima micali, pa je čak i zemlja prisluškivala razgovorima ljudskim, književnost je naša na rane pokazivala, ali ih nije liječila. Književnost naša bila je svijesna toga, da je jače djelo od besjede, ali svijesna isto tako i toga, da od dobre književne besjede jačeg djela u književnosti nema, ona danas, licem pred velikim djelima, stoji pred ogromnim pitanjem: kakvom će besjedom izraziti sve ono, što ima da ostavi kao svjedočanstvo pokoljenjima? Svjedočanstvo o žacama i o arhimandritima, o crvenim olovkama, umorstvima i tamburašima, o po-

litičkim trafikama i o našim narodnim prosvjetiteljima, koji u koru skandiraju »Gospodin s vami — forint s nami«. Svjedočanstvo o kraljevima i o ratovima, o dinastijama i o krunama, o carstvima, o crkvama i o prokletstvu vjekova. Svjedočanstvo o krvi, o ovim strašnim poplavama ljudske krvi, koje su ponijele katedrale i ikonostase, španjolske ceremonijale i grill-roome i 142% čistoga dobitka. Svjedočanstvo o pobunama i o borbama i o ljudima, koji se nijesu poklonili ni predali trideset godina i koji su na koncu, usprkos svemu, pobijedili. Parola dana naše književnosti danas treba da glasi: pišimo i proučavajmo našu narodnu prošlost, kako bismo izgradili svoje uvjerenje, da smo u sadašnjosti ono što jesmo, samo tako dugo, dok ne damo prošlosti, da nas ponovno zakrvari. Naša desna književnost već je više od stotinu godina poklonikom sadrenih kipova. Ona je kao stara gospođica djetinjasto zaljubljena u svoje staromodne ideale, u baršunasto uokvirene sličice slatkoga sitnoslikarstva na banknotama, te nikako ne će da uzme na znanje, da se nešto poremetilo oko njenih zlatnoružičastih anđela čuvara reda, rada, dohodaka i dividenda. To sve što je bilo, zaista je tako bilo, a bilo bi i danas još uvijek isto tako ukleto, da zamisao nije postala materijalnom snagom i da nije kao djelo obuhvatila gomile. Stvarnost u ovome trenutku treba da bude obuhvaćena mislima, koje će nam pokazati, da nam je potrebna samo svijest pak da svladamo i književno sve ono, što su svladale narodne mase snagom svoje životne volje, kad se nijesu dale pregaziti. Da nije kod čitavog niza političkih inicijatora bilo određenih pogleda i na njima sagrađenog uvjerenja o cjelokupnoj političkoj i kulturnoj problematici Dunava i Balkana, sama snaga životne volje narodnih masa ne bi bila mogla pobijediti. Danas je najvažniji zadatak, da se ta junačka volja književno objavi i da se književno potvrdi, kako je iskustvom ovoga rata kod nas ovjerovljena istina, da prilike čine ljude, ali da i ljudi mijenjaju prilike. U ovim današnjim prilikama, što su ih izmijenili ljudi, koji su svojim golim mesom zaustavili fašističke strojeve, književnost treba da postane povjesnicom toga Čovjeka, koji je krvnicima usprkos ostao, jer nije htio nestati. Godine 1941. počela se kod nas opasna



plovidba, za koju nije bilo geografske karte. Kormilo su u ruke uzeli ljudi, koji su se ravnali po zvijezdama, a jedna od njih bila je lenjinska. Ovo, što se pokrenulo, stoljećima je sazrijevalo. Ta stoljeća bila su mračna i krvava, a od ovih trideset krvavih godina posljednje četiri najstrahotnije. Borba za slobodu čovjeka i nije drugo nego borba za oslobođenje od predrasuda. Ovo oslobođenje od krvave baštine krvavih vjekova, koji su u nama još uvijek živi i koji nas vuku natrag u prokletstvo, to treba da postane glavnom temom naše današnje književnosti. Zapadna Evropa leži zaklana pred našim očima. Nju je smotao pakleni mlin građanske privrede, koji već stotinu godina prijeti čitavom čovječanstvu, da će ga samljeti u đavolsku kašu profita, s kostima i s mesom zajedno; da će nas sve zajedno ukrcati na svoje uklete lađe smrti i prevesti u podzemlje uz imperijalistički žalobni marš, o tome nam je govorio Marx već prije stotinu godina. Naš narod, koji je kod tuđih ognjeva i tuđih trpeza primao milostinju iz tuđe ruke, s teškim prokletstvom pogibije pod svojim vlastitim krovom, gladan i bos vjekovima, kao govedo, koje su tuđa vlastela strigla i odirala, dobro je znao, kad je spoznao, da nikoga nema, tko svoga nema. A svi mi, koji smo svoje mrzili i svoje nikada čuvali nismo, nezadovoljni kolibom svojom, u kojoj su nas vlastite uši grizle, svi smo mi sanjali o vrhunaravnom pirinču obećanih, zapadnoevropskih zemalja. Ranjeni, grkih usta, mi priznajemo, da je duboka mudrost u tome, da i kljuse za svojim zavičajem plače. Našoj je književnosti naša zemlja temom, i kao što se naša zemlja vjekovima stalno mijenja, i odnos našeg književnog stvaranja spram te teme u stalnoj je promjeni. Mi svi radimo na toj temi, mi je razrađujemo i prodiremo u nju, i tako se mijenjaju naši stavovi i naši pogledi. Prerađujući tu temu iz dana u dan, iz pokoljenja u pokoljenje, mi kroz književnost provjeravamo svoje vlastite spoznaje, razvijamo se u prostoru i u vremenu, i tako sve više znamo i spoznajemo. Očima književnosti narod sebe gleda kroz vjekove, i da mu se pamćenje ne raspline kao oblak na vjetru, književnost neka ne zaboravlja ništa. Književnost neka ne zaboravi, da je s velikom međunarodnom politikom kao s furu-

nom ljeti: tu je da se zadimi i da plane jednoga dana. Kada se je jučer stalo dimiti na sve strane, pa kad su planule velike vatre te se zapalio i naš vlastiti krov nad glavom, onda su palikuće stale bacati ukućane (pa čak i djecu) u vatru, a u dimu požara čuje se danas (posve nelogična) vika, da za današnje prilike nisu krivi palikuće, nego oni, koji su požar pogasili. Književnost treba da nam postavi pitanje: da li postoje stvarni i dublji razlozi za sve ovo, što jest i kako jest? Nismo li kao imaginarna Evropa pali doista s babilonskog tornja jedne nazovicivilizacije, koja se stropoštala pred našim očima kao stara panorama? Nije li socijalistička književnost proricala, da će se upravo to dogoditi neminovno? Zar ovaj delirij mržnje, koji nam je pomutio pamet, nije bolest, koja traje godinama, i zar nas naša politička groznica nije bacila u potpuno bunilo? Zar su ove nakaze carsko-kraljevskog i palanačko-čaršijskog podrijetla doista organska pojava ili su to samo krabulje s nekog karnevala, koji je nestao u dimu i požaru Osamnaeste? Zar to nisu bili samo žalosni trzaji mrtvog svijeta, koji se povampirio jednog sablasnog nokturna, i zar taj danse macabre ima doista da traje vječnost? Odgovarajući na to pitanje, književnost danas ne treba tražiti utjehu u hiljadu i pet stotina godina starim lirizmima Boetijevim, kad jadikuje nad večernjačom, koja nestaje u koprenama sumraka, da bi se pravilno pojavila pred kvadrigom sunca. Književnost treba da nam progovori o našim pozitivnim ljudima, kojih, nažalost, do danas u našim književnim ostvarenjima nema. O ljudima treba govoriti, koji su razvili u sebi koeficijent snažne volje, o onim smionim, kod nas još neopisanim ljudima, koji su povjerovali, da volja pojedinca može stvaralački djelovati na volju mnoštva, ako se je doista iskreno i čista srca inspirirala brigama i patnjama tog mnoštva, kojemu je ime čovjek. Ti naši ljudi, koji se već trideset godina javljaju u našem životu kao pokretači, razračunali su se konačno i smiono sa slikama i predodžbama o stvarima, kako su se prikazivale pokoljenjima prije njih. Oni su prestali da misle po crti predrasuda i nisu više htjeli da glume jednu te istu, staru, pretvorljivu i patetičnu glumu o lažima, koje vrijede za svetinje, i o svetinjama, koje su zapravo sramota. Oni su postali neugodni, negativni, sve glasniji, sve mnogobrojniji, i kad su nastavili s tim svojim negacijama, počela je u našim političkim arenama drama, koja je prestala biti platonskom, fiktivnom igrarijom sjenkama, pretvarajući se polagano u tihi crescendo zloslutnog vjetra, koji oko mračnog zdanja gluposti mumlja sve glasnije. O potresima društvenim, o bolestima, o pjesmama, o Cezarima, o zvijezdama, o pobunama, o životnim prilikama, o ratovima, o narodnoj budućnosti, o prošlostima, o svim tim pitanjima počelo se razmišljati sve slobodnije, i sukob oko razmišljanja o uzrocima i o posljedicama razvijao se sve glasnije, raspra je postajala sve strastvenijom, riječi su stale fijukati kao tanad. Oslobođeni vrhunaravnih pretpostavaka, uvjereni, da čovjek nije stvoren na sliku i priliku nebeskih pojava, ti su se naši ljudi počeli kretati zemljom kao slobodni ljudi, koji ne će više da robuju nikom, i ta je povorka počela rasti. To nisu bili više osamljeni pojedinci, kažnjenici, robijaši, ilegalci, to su bile čete robijaša i kažnjenika, to su se krenule nepregledne gomile, to je bio narod, to je bila grmljavina topova, to su bile žene, djeca, mrtvaci, ranjenici, taljige, konji, lađe, oluje, bregovi, šume, to su bile bitke i vješala, mržnje, kletve, junaštva, to je bila zemlja i životna snaga te zemlje, koja bi već davno bila propala, da nema te snage, koja živi vjekovima.

Vještina pjesničkog stvaranja i vještina primanja pjesničkih dojmova uzajamno su uslovljene prosječnim stepenom pojedinih književnih civilizacija. Kad Platon prezire tragediju kao jalovu igru i cirkusku podvalu, koja samo kao zabava služi na čast varalici-tragedu i prevarenome gledaocu podjednako, on filozofira u ime književne civilizacije, koja prezire mitos, jer mitos nema veze s mozgom, nego s najgrubljom čulnošću. A ovo, što mi danas doživljavamo, nije mitos, nego pobjeda nad njim, i tu pobjedu nad mračnim i magičnim mitosom treba da nam danas ostvari naša književnost, koja će u tom slučaju biti dostojna, da se doista zove socijalnom.

# O NAŠEM DRAMSKOM REPERTOIREU

## (POVODOM 400. GODIŠNJICE DRŽIČEVE »TIRENE«)

GODINE 1947.—48. slavimo 400. obljetnicu Držićeva »Pometa« i »Tirene« (1547/48—1947/48).[1]

Kod obnavljanja Držićeva plautovskog répertoirea na našoj današnjoj sceni valja posvetiti osnovnu pažnju nekim vlastitim književnohistorijskim momentima, koji su za puno osvjetljenje Držićeva djela i danas još od elementarne važnosti. Držić stvarao je u doba, kada se humanizam kod nas u književnosti pričinjao nesumnjivo impozantnijim od svega, što se pisalo narodnim govorom. Od Jana Panonija, biskupa pečujskog Ivana Česmičkog, i strica mu kardinala Ivana Viteza od Sredne do Šišgorića, od Gučetića i Ivana Polikarpa Severitana do Elija Lampridija Cerve, od Jakova Bunića do Trankvila Andreisa humanistička književna šema vladala je kao moda, kojoj se kod nas nije pjesnički nadareno usprotivio gotovo nitko. »Ilirsko kriještanje« i urlanje »barbarskog skitskog jezika« bilo je dostojno uzvišenog stvaralačkog prezira male literatorske elite, po svim principima visokoodnjegovanog, zapadnoevropskog, latinskog, benediktinskog ili dominikanskog ukusa. Ingenioznjiji pojedinci, kao Jan Pano-

[1] »Aminta«, pastijerska igra T. Tassa, štampana u prijevodu Zlatarićevu trideset godina prije originala, igrana je tek trideset godina kasnije: godine 1578.

Držić (1508—1567), koji je umro tri godine poslije Shakespeareova rođenja, preštampavan od god. 1550.—1630. pa sve do danas u mnogobrojnim izdanjima, svakako je jedno od najvećih imena naše književnosti. Južnoslovjenski répertoire, koji treba da panoramski obuhvati čitavu našu scensku produkciju kroz vjekove, nezamišljiv je bez Držićeva djela kao ouverture. Držić stvara u maniri renesansne plautovske komedije, ali svi su elementi Commedije dell'arte kod Držića već živi. Arlecchino i Brighella, Dottore i Pantalone, Pulcinella i Schiavone po mnogo kasnijem propisu Commedije all'improvviso a soggetto miješaju se sa plautovskim motivima: »Aulularia«, »Miles gloriosus«, etc.

nije Česmički, na primjer, prijatelj Mantegne i Pija II. Aenea Sylvija Piccolominija, spasavaju se aktuelnopolitičkom poezijom, antikom i Martialom. Ilija Crijević je i kao konvertit više-manje antički čovjek. Preko Vrančića ide linija naših intelektualnih sklonosti na Erazma (a preko Erazma na Flacija, Gospodnetića, Lupetinu i protestante), ali ono, što se zove »kompaktna većina« tzv. književne mase, ona prosječna količina dijalektika, mislilaca i dominikanaca, otplovila je sigurnim kursom pod okrilje Inkvizicije i pod pokroviteljstvo Družbe Isusove... Naš humanizam ugasio se, upravo, zaglavio je »u pokornosti crkvi katoličkoj i u istinitoj vjeri« *(»nell'obbedienza della chiesa cattolica e nella vera fede«).* Pucić je poslije banalne lascivne svoje faze svršio s isto tako banalnim kultom bogorodice: prepisivanje fraza lijevo i desno. Elije Lampridije, koji je glumio Plauta i Terencija pred kardinalima, postao je pop. Marulić, koketirajući čitavog života s tonzurom, anticipira Bellarmina, prevodi Tomu Kempinskoga i svršava logično s »Juditom« i »Davidijadom«. Njegova djela »De institutione bene vivendi per exempla sanctorum« (1506), »Evangelistarium« (1516), »De humilitate et gloria Christi« (1519), samo su ideološka prolegomena za sintezu: Juditu!

Četiri Dubrovčanina, četiri Gučetića: Petar, Ambrozije, Nikša i Božo, dominikanci, inkvizitori, profesori na Sorbonnei i u Louvainu, filozofi i liječnici, komentiraju Petra Hispana, Lombarda, Aristotela, Averroësa, a svršavaju s »Rosariom Prečistoj Djevici« i »Rosariom s drushbom prislavnoga Imena Isusova« (1597). Peripatetici, matematici, tumači naše historije, biskupi, prijatelji kardinala i pojedinih papa, profesori na sveučilištima u Parizu, Rimu, Bologni, Padovi: Patričić, Medo, Monaldi, Benković, Budisaljić, Nalješković, Dragišić, etc. etc., kreću se u zatvorenom krugu tomistike, pišući protiv heretika (Agrippe von Nettesheima, etc.), radeći na sintezi Duns Scota i Tome Akvinskoga. Najmarkantniji u blještavilu tih naših dominikanskih i franjevačkih plejada, Juraj Dragišić, Georgius Benignus de Salviatis, kojega je Lorenzo il Magnifico smatrao »najučenijim mužem« Toskane, profesor na sveučilištu pizanskom, naslovni nadbiskup nazaretski i dvorjanik-ljubimac urbinskog kneza Federiga de Montefeltro (koji ga je odlikovao urbinskim plemstvom: de Feliciis), taj slavni govornik Lateranskog koncila, u Dubrovniku je s gosparima, plemstvom i vlastelom disputirao o vrhunaravnoj supstanciji anđeoskih bića. Rođen u Srebrenici, u bogumilskoj Bosni, spasivši glavu kao dječak bijegom u Dubrovnik (1463), kada je »Bosna šaptom pala«, studira u Oxfordu i u Parizu i piše biblioteku komentara i teza o logici, o dijalektici i o anđelima, a svršava kao mračan apologet Savonarole (1497). Ili najuniverzalnije ime našeg književnog Cinquecenta, Franjo Patris Patričić, rodom Crešanin (1529 do 1597), antiperipatetik u skolastici, filozof, matematik, arhitekt, muzikolog, poeta, prirodnjak, prijatelj papa Klementa VIII. i Grgura XIV., kardinala Scipiona Gonzage i Hieronima della Rovere, polihistor i sveznadar, koji piše o gradnji luka, o starogrčkoj metrici, o principu opažanja na temelju iskustva, taj profesor rimske univerze nije zadovoljan crkvenim pokrštenjem grčke misli, što ga je crkva izvršila, kada je sa svetim Tomom baptizirala Aristotela. Patričić dokazuje očitu nespojivost Aristotelove koncepcije i kršćanstva. Inkompatibilitet starohelenskog i skolastičkog pogleda na svijet on kritički analizira kao apologet sredovječne desnice, desnije od svetotomaakvinske najdesnije desnice.

Od tmastog savonarolskog, akvinskog, protuhelenskog, skolastičkog neba naše književne panorame šesnaestoga stoljeća (naslikane ovdje uglavnom grubim potezima) odvaja se lik Marina Držića, kao lik vedra i uzvišena spomenika na rekvijemskoj sceni, gdje korovi dominikanaca, isusovaca i franjevaca pale poganske knjige na lomačama kao »porod od tmine« i gdje nema nijednog našeg glasnijeg pjesničkog imena, koje nije svršilo kao pokajnik u fratarskoj kostrijeti, kao obraćenik ili kao remeta.

Književnost naša rađala se u bitkama kroz vjekove i kroz vjekove ona zapravo i nije drugo nego niz neprekidnih bitaka. Rođena na groblju mnogobrojnih mediteranskih književnosti, nastajući na cestama historijskim, pojavivši se tako rekavši pod zidinama carigradskim, lateranskim i vatikanskim, na izdisaju najmračnijeg srednjeg vijeka, naša književnost preživjela je Mletke i Carigrad, Vatikan i Lateran,

a da se po svojim najsvjetlijim imenima nikada nije duhovno podredila ni jednom od ovih teokratskih i financijalnih ideoloških centara. Kada Jan Panonije Česmički pjeva o papi, da je srebroljubac i bludnik, koji osim zlatnog teleta ne priznaje nikakvo božanstvo, on pjeva zapravo samo jednu quattrocentesknu varijantu naše bogumilske književne teme, koja je papu rimskog i patrijarha carigradskog smatrala đavolskim objavljenjem.

U svijetu pobožne lirike svog velikog zaštitnika Mavre Vetranovića, koja je sva na koljenima, naivno skrušena, marijanski slatka, kao »Pjesanca Jezusu na križu« ili »Tužba djevice Marije«, sva u znaku posmrtnih počasti cezaropapističkih, kao »Pjesanca smrti« ili »Pjesanca suda napokonjega«, komedije Marina Držića »veliki« su »smijeh« nad ovom upepeljenom modom voštane liturgijske književnosti. Marina Držića teatar jeste slavenski, upravo poganski pastorale nad odrom Marulićevih rimovanih sentenca »De doctrina domini nostri Jesu Christi pendentis in cruce«. Na Marinovoj karnevalskoj pozornici bije se velika i važna bitka za princip, da li je našoj slavenskoj književnosti poslanje, da bude ili da ne bude sluškinja crkve latinske ili crkve uopće. Marin Držić bio je pop i orguljaš, dvorska bluna i prišipetlja vlastelina i aristokrata, neka vrsta slugana i komedijanta-prigodničara, koji svojim šalama zabavlja gospare kod njine vlasteoske trpeze, završivši svoju privatnu kalvariju kao politički emigrant, zavjerenik i butovnik. Slika Dubrovnika, koju je ostavio potomstvu u svome politički djetinjastom, ali kao dokumenat potresnom pismu od 2. VII. 1566. Cosimu I., vojvodi firentinskom, svjedočanstvo je o našoj Ateni, koja je bila sretna i po tome, što je naši pjesnici nisu nikada prikazali u pravoj slici. Ti leutaši, harfisti, cimbalisti, strambotaji i postpetrarkistički epigoni lihvarili su, prepisujući strane kanconijere, a kao vlasteoski senat aristokratske republike bili su upravo ono, što o njima piše Marin Držić: »Dvadeset ludih nakaza, koje tiranizuju pučanstvo«, dvadeset »škrtaca smiješnih u očima suvremenika«, dvadeset kukavelja, koji »zvekeću ključevima, uvijek spremni na predaju Grada Turcima«, dvadeset gavana brodovlasnika, koji »opremaju svoje trgovačke lađe«, strahujući pred kršćanskim protuturskim uspjesima, dvadeset papističkih kolebljivaca, koji žive u trajnoj panici, da će im zlatonosan posao propasti, ako se bilo tko od dubrovačkih građana kompromituje u katoličkom, protuturskom smislu. Ovi lirski pjesnici, postpetrarkisti-epigoni, bili su u pravnoj administraciji »nesposobni i pakosni, kao suci bezobzirni, kratkovidni i surovi, koji se u presudama podređuju silnicima i vlasteli«, i t. d. Iz promemorije Marina Držića progovara glas pučanina, koji se pobunio protivu vlastele u ime plebejskih demokratskih principa: on traži na naivan, upravo fantastičan način, da mu jedan Medičejac pomogne, kako bi se broj pučana i vlastele izravnao u dubrovačkom senatu po genoveškom uzoru: pola pučana, a pola vlastele...

Iz Držićeva teksta promatra nas obraz renesansnog, zakrabuljenog, zbunjenog čovjeka, koji je čitavoga svog života bio *poverissimo scrittore:* pisarčić po solanama, svirač po crkvama i na gospodskim gozbama, ulični glumac i grofovski sluga. Gorko nasmijano lice pjesnika i klauna u agoniji, kome su teške riječi književna oporuka, koju ostavlja kao memento pokoljenjima. Godinu dana kasnije bio je mrtav (1567).

Na jedan trenutak u ovoj se političkoj prozi podigla zavjesa nad dubrovačkom problematikom, ali se drama nenadano i brzo završila smrću samoga autora. A kada se trista i pedeset godina kasnije Ivo Vojnović u ime aristokratskog Dubrovnika pojavio na sceni s »Dubrovačkom trilogijom«, bila je to tada već tipična naša malograđanska — *achziger Jahre* — nazoviaristokratska, austroungareška tužaljka nad propadanjem plemstva i vlastele. Pseudotragičan »Morituri«-motiv naše prošlostoljetne konzervativne književnosti, koji je vladao našom scenom od romantične drame sve do Prvog svjetskog rata god. 1914.—18.

*»Veramente teatrale, ma che scena! Altrochè Corneille i Racine!«* Ove Vojnovićeve lutke kao »antikalje i mumije« govore o svojim antenatima, kao da su im grofovske babe zaista »balale kontradancu s imperaturima« (?!), a ti njihovi »ambašaturi«, kojima je Karlo Quinto u sali *»de los embaja-*

*dores«*, ispred »trideset i dva paža s buzdovanima od zlata«, rekao: »*Cubrias Vos«* — »pokrijte se« — po svjedočanstvu Marina Držića nijesu bili drugo nego mizerije i žalosna sprdnja.

»*Njihova škrtost učinila ih je smiješnima u očima svih vladara«; »njihovi slabo plaćeni i nespretni poslanici u inozemstvu donose tako bezvrijedne darove, da gotovo vrijeđaju one, kojima su namijenjeni.« »Njihovi dopisi ne stižu nikada na vrijeme; zbog svoje nesposobnosti, koja je ravna njihovoj plašljivosti, ne znadu se snaći u kritičnim časovima«*, etc., etc.

Ivi Vojnoviću, kao autoru »Trilogije«, »recite, što mu drago, još se bliješti od tolike svjetlosti«, kada kao pravi, rođeni parvenu govori o presvjetlosti kakva *ciambellana de la Corte e Contea dell' Impero,* koji je tako duboko pao te se oženio s Franom, »ćerkom Vlaha Batistića, butigara u Cavtatu«. Ove pospane ličnosti »Dubrovačke trilogije« boje se ferate, preziru kmetovsku pasminu, govore o demokraciji i o pučkim problemima na pamfletski, protujakobinski način, a sve ono, što u ovoj komediji predstavlja hrvatski puk, nemoćno je i scenski pasivno do toga stepena te uznemiruje svakoga gledaoca, kome ukus nije pokvaren umišljenim plavokrvnim bečkim ili venecijanskim snobizmom. Scena između kapetana »duge plovidbe« Luje i contesse Pavle nelagodna je već i po tome, što nema ni jednog ljudskog momenta; tako se rastaju ljubavnici u operetama: on u Indiju, a ona u samostan!

»Ne zaboravi mi donijeti papagala, Lujo!«

Imađinajte se, finàlmente, tutte queste Sorbonezice i Marije-Orsole Bobali nijesu imale srca, jer je i u·tijem srcima tekla plava tinta naše aristokretenske literature. Cjelov u čelo, pak adio Pavle, zauvijek! Zašto? Zato, što je contessin antenat — u ono doba, kada je Držić pisao o tim senatorima svoj testamenat — bio u audijenciji kod Karla Petoga, i što je Karlo Peti blagoizvolio narediti, da se pred Njim taj kramarski ambašatur pokrije... Isto je tako šuplja scena između gospara Lukše, grofa Menze-Menčetića, i Konavljanina Vuka, koji hoće da uzme grofovsku sluškinju, kozicu Jelu, a gospar



i grof Menze-Menčetić, alias Medo Pucić (sic), mu je ne da i to zato, što prezire i konstitucijone i parlamenat (godine 1900!), i to samo zato, »perché gospodin grof — ne će« — i »perché gospodin grof — hoće« da zapovijeda svojoj »kozici«, t. j. sluškinji! Nije ta scena isprazna po tome, što ne bi imala u sebi scenskih elemenata, nego po tome, što se osjeća socijalna borniranost pjesnika, koji zanosno crta samo onu stranu svojih scenskih ličnosti, na koju ga vuče samozvano »grofovsko ambašatursko srce«. Za pučke, logične replike pjesnik nema smisla. Scena između Vase i Mare Beneša, vladike dubrovačke, u »Sutonu« dosadna je ne samo zato, što je za Držićem u zakašnjenju od punih trista i pedeset godina, nego i po onom pjesničkom ushićenju, koje se kao Ausklang bobijevske potencirane F. J. I. K. u. K. socijalne blesavosti javlja iz usta sluškinje Kate:

»Zalùdu!... Ko je gospar je gospar!«

Finàlmente: *Era già l'ora* — da su pošli spat...

Držić je pravi izraziti pučanin u našoj dramatici. Njegovi likovi: Džuho Krpeta, Grižula, Radat, Gruba, Miona, njegov Dundo Maroje, pak Ugo Tedeško (cenzuriran g. 1941.—45. na endeha-pozornici kao protufašistički simbol, te je zbog Uga Tedeškog »Maroje« bio na indeksu), zatim Bokčilo, Popiva, Pomet, Tripče, njegove Varive, Petrunjelice i Mande nisu samo klauni plautovske renesansne komedije! To nijesu samo karnevalske krabulje jedne glumačke družine, u kojoj je glumio i sam pisac, koje »činjahote veliki smijeh«, to su prvi pjesnički i pučki ocrtani likovi »našijenaca«, koji govore prostonarodnim, plebejskim jezikom pravih seljačkih veselih igara. Držićev je teatar pomodna pojava, dakako, kao što je u umjetnosti sve pomodno, ali bez obzira na tu talijansku, sijenešku, plautovsku, renesansnu maniru, kao očiti znamen vremena, Držićeve komedije dosegle su pravu stvaralačku svrhu: one su u prostoru i u vremenu danas već davno prohujalih dana zaustavljeni glasovi živog pučkog govora, koji govori s pozornice isto tako vedro kao i prije četiri stotine godina. Poigravanje slabostima ljudskim nije kod Držića samo banalno sredstvo komediografa-rutinera, koji nas nasmijava pojedinim tipovima kao djecu lutkama. Njegov pla-

utovski ensemble škrtaca, senilnih ljubavnika, razigranih žena, rogonja, pijandura, mizerija, probisvijeta, seljaka, svodilja i slugu nije samo pokladna igra, napisana *all' improvviso,* za gosparsku zabavu. To nijesu čuvide, ni karnevalske nagaravljene nakaze, ni pastorali ispjevani za svadbu pojedinih dubrovačkih grand-seigneura, već doista prava, živa, sugestivna gluma, koja je samu sebe nadživjela snagom nadarenog, nepatvorenog umjetničkog djela. Pa ipak: kultu Palmotića, Marulića, Đorđića, Vetranovića ili Gundulića naša je književna historija posvetila nerazmjerno veću pažnju nego kultu Držića. Svrzimantija, grabancijaš, lutalica, urotnik i pustolov, koji je zaglavio u tuđini, Marin Držić bio je pjesnik nekompromisne, vedre, slobodarske, cinquecenteskne glume, a ne jezuitskih »Uzdaha Mandaljene pokornice«, »Pjesni pokornih kralja Davida«, »Suza sina razmetnoga« ili »Judite«. Tajna veličine mnogih naših pjesničkih imena leži upravo u isusovačkim prozirnim intrigama[1], koje ne mogu danas više biti podloga za ocjenu pojedinih književnih ili kazališnih vrijednosti. Promatrana iz jezuitske perspektive, naša je dramatika jednostrana, latinska, upravo kontrareformaciona pojava, koja organski raste od liturgijskih igara »sacre rappresentazioni« pa sve do kvazididaktičkih plagijata kotzebuovskih i goldonijevskih, koncem 18. stoljeća. Naše liturgijske igre, ti više-manje stereotipizirani prijepisi iz Belcarija, Pulcija, Lorenza de' Medici, etc., poezija je rimovana za propagandu evanđeoskih tekstova, do danas uglavnom neispitana. Liturgijske igre i naša crkvena, pobožna prikazanja znače zapravo prvi prodor narodnog jezika na scenu, a kao kulturnohistorijski problem, s obzirom na čitave nizove u srednjem vijeku uobičajenih antiklerikalnih invektiva, te liturgijske igre još su uvijek otvoreno pitanje. Bez nekog naročitog poznavanja tih pobožnih tekstova, usprkos tome, što naši književni benediktinci misle, da su te »sacre rappresentazioni« doista »sveta prikazanja«, nije suviše smiono, ako se kaže, da bi dobar dio tih stihova danas, sa scene, povrije-

[1] 99% naše književne historije čista je ultramontana rabota. Ukoliko pisci nisu bili kaptolci, bili su slobodni zidari. Jedni o drugima imaju nepovoljno mišljenje.



dio ukus mnogobrojnih naših lirskih franjevaca, kao nadarena antiklerikalna propaganda. O visokom kleru, o papama, o biskupima, o koludricama, o franjevcima, o karmelićanima i o remetama govori se u tim stihovima često veoma grubo, da, upravo bezbožno, to jest točno tako, kao što je o crkvenjacima mislila ona mnogobrojna pučka publika, koja je, prisustvujući tim predstavama kao narodna masa, crkvu poznavala iza kulisa. Mnogi osrednji, pa čak duboko ispod prosjeka osrednji stihotvorac postavljen je pred nas u našem književnom svijetu (slijepljenom od hartije molitvenika) kao monumentalan obelisk, ne zato, što bi to tražili književni razlozi, već zato, što se kultom pojedinih imena tjera neinteligentna ultramontana propaganda. Kultu Điva Gundulića, na primjer, posvetila se golema pažnja iz istih ili iz sličnih razloga, iz kojih je i Ivo Vojnović, trista godina kasnije, na drugome planu postao bakljonošom naše konzervativne, rojalističke, aristokratske dramatike. Gundulićeva »Dubravka« (1628) predstavlja, po jednoglasnom mišljenju naših desnih »arbitara književne elegancije«, himnu slobodi, kakvih u evropskim književnostima onoga vremena nema mnogo. To je istina. Ali je isto tako istina i to, da je »Dubravka« napisana osamdeset godina poslije Držićeve »Tirene« i da je »Dubravka« poetski mnogo banalnija i bezličnija od »Tirene«, a zatim je istina i to, da je Gundulić bio neka vrsta obraćenika, koji se pokajao, koji je posuo glavu pepelom i koji se vratio Crkvi poslije svoje nazovipoganske, mitološke, renesansne stvaralačke faze. Čitav répertoire Gundulićevog klasičnog, mitološkog teatra bačen je u vatru kao žrtva protureformacije. U posveti svojih »Pjesni pokornih kralja Davida« Maru Mara Bunića od 1. X. 1620. pjesnik se sam odrekao »ovog svog poroda od tmine i u tminama ga je ostavio«...

To se desilo jedan vijek poslije Marina Držića, kada je Isusovac Bartol Kašić zagrmio u Rimu protiv svjetovnog teatra kao protivu »smrtnoga grijeha«. »Tminom i porodom od tmine« proglašeno je tada uglavnom sve, što je do toga trenutka bilo napisano za scenu. Tako je skinut s répertoirea i spaljen čitav naš cinquecenteskni teatar. Koliko je scenskog materijala palo tom prilikom kao žrtva ove prefašističke

pirotehničke inkvizicije, to mi danas ne znamo, ali bit će da su fratri spalili mnogo više, no što se obično pretpostavlja. Ideje Oca Družbe Isusove Bartola Kašića djelovale su neobično sugestivno na naše pjesničke vlasteline, koji su po svome feudalnom društvenom pozivu prezirali puk, kao što već gospari preziru svoje kmetove i kolone. Već je Hanibal Lucić pjevao dvostruko rimovanim dvanaestercem o Hvarskom ustanku, poslije povratka u svoj razoreni vlasteoski ljetnikovac:

*— nego stan podvignut nastojim,*
*razrušen ki je bil malone sasvima*
*od mnoštva, koje dil razuma ne ima!*

A to »nerazumno mnoštvo«, »koje razuma nikad imalo nije«, ta »*pigra massa*«, gladna žive, narodne pjesničke riječi s pozornice, sve do osamnaestoga stoljeća — dvjesta punih godina — prisustvuje prikazivanjima Lucićeve »Robinje«, salonske i sasvim slabe skice, koja se među evropskim svjetovnim igrama pojavila na daskama kao prva među prvima. I Kavanjin je imao aristokratski razvijenu idiosinkraziju spram vulkanskog gnjeva narodnih ustanaka i buna. Umorstvo svetoga biskupa Arnira, koje je Juraj Dalmatinac ovjekovječio svojim relijefom na grobu sv. Arnira (u Kaštel-Lukšiću), Kavanjin je žigosao s dubokim negodovanjem:

*Arnir sveti, kog puk ludi stijenjem negda kamenova...*

Pjesnički protupučki unisono protivu nerazumnog mnoštva i lude pučine kao stoke traje u našoj književnosti vjekovima. Plemići Kavanjin ili Lucić ne razlikuju se od plemića Domjanića, Gjalskoga ili grofa Vojnovića god. 1918.—19., kada je Gustav Krklec izviždao premijeru »Kuge« Nike Bartulovića, kao antisocijalni, protuboljševički pamflet, isto tako, kao što je Radoje Domanović glasno protestovao na beogradskoj premijeri Vojnovićeve »Majke Jugovića« protivu te čiste eklektičke aristokratske danuncijade, koja nema nikakva smisla. Ni kao historija ni kao poema.



Zaključak: da bi se sastavio répertoire našeg prvog renesansnog scenskog perioda (koji nije važan samo kulturnohistorijski, jer se javlja prije Tassa, prije Guarinija i prije Shakespearea), bilo bi potrebno da se dramaturški ispita, obradi i obnovi sveukupno djelo Marina Držića. To bi bio prvi i najvažniji zadatak. Zatim, da se isto tako ispita čitav materijal našeg mitološkog teatra bez obzira, da li su to kompilacije, prijevodi ili plagijati. Da se te Arijadne, Prozerpine, Galateje, Dijane, Armide, Atalante (Džono Palmotić, 1629) montiraju na scenu kao melodrame uz originalnu muzičku pratnju Caccinija, Monteverdija, etc. Kakvih koreografskih i scenskih mogućnosti nosi u sebi taj materijal, dokazuju nam već puno stoljeće Gundulićeva »Dubravka«, zatim Držićeva »Tirena«, pak »Dundo Maroje« i »Plakir«, i t. d. Isto tako trebalo bi posvetiti punu pažnju Tassovom »Aminti« u prijevodu Dominka Zlatarića i Guarinijevom »Vjernom pastiru« u prijevodu Frana Lukarevića. Pet-šest stvari Marina Držića, zatim »Dubravka«, »Ljubmir«, »Vjerni pastir« i jedna-dvije »Prozerpine« i »Atalante«, to znači: deset do petnaest takvih komedija, pastorala i drama treba da postanu sastavnim dijelom našeg klasičnog répertoirea, koji bi našoj omladini služio — prije svega — zornim primjerom za proučavanje narodne žive knjige, po današnjem nastavnom planu pretvorene u mrtvo slovo maturantske gnjavaže. Da te stvari nijesu scenski mrtve, uči nas iskustvo: Držić i Gundulić još uvijek pune kuće.

Isto tako treba ispitati i obnoviti komediju dell' arte iz sedamnaestoga stoljeća, koju je Držić tako sretno anticipirao već prije sto i pedeset godina. Naš Grominjalo, naši Ždere, Kusala, Zupletala, Puljizi, Škripala, Benetine, Poplesije i Muzuvjeri, te tipične bufonarije »krivile su obraz i cerile zube« raznovrsnim autoritetima: konvencionalnim lažima i predrasudama vremena, a da ti motivi i danas djeluju s pozornice, dokazuju nam »Ljubovnici«. Burleskno bogatstvo u molijerovskim varijacijama tih naših »frančezarija«, protkanih lokalnim motivima i aluzijama, može za današnje metteure en scène biti neiscrpivim poticajem za originalne inspiracije. »Andro Stitikeca«, »Ilija Kuljaš«, »Lakomac«, »Tarto«,

»Ženidba usilovana, etc. Tudišević, Dživo Bunić, Betondić, etc.). Dvadeset do trideset stvari za sastav répertoirea od plautovske komedije do komedije dell' arte u razdoblju od tri stoljeća (šesnaestog, sedamnaestog i osamnaestog) ogroman je materijal, kakvim ne raspolažu mnoge književne civilizacije. Naša, izmjerena bilo kakvim zapadnoevropskim mjerilom, ne vuče se na repu balade kao luda djevica, koja je zaboravila da dolije ulja u svoj lukijernar. U turskoj, austrijskoj, mletačkoj i isusovačkoj pomrčini, u ništavilu i u maglama petstogodišnjih ratova, to je svjetiljka, koja blagom svojom svjetlošću dopire i do naših današnjih scena.

Naša romantična drama, kojoj slavimo prvu stotu godišnjicu, nastajala je u naročito teškim i zapletenim prilikama. Mala kneževska Srbija životarila je još u sjeni Beogradskog pašaluka. Hrvatska i Vojvodina davile su se već više od stotinu i pedeset godina u graničarskom, feudalnom, grofovskom besmislu austrijske barokne civilizacije. Sve, što nama danas izgleda kao normalna, šematizovana perspektiva na takozvano građansko poznavanje naše historije, bilo je uglavnom prije stotinu godina potpuno zaboravljeno i nepoznato. U slaboumnosti staračkog, jezuitskog i španjolskog habzburškog marazma, sasvim neznatan i jedva primjetljiv sloj naše narodne inteligencije igrao je političku i kulturnu ulogu pjesnika i mislilaca iznad svojih skromnih snaga. Tada su se javljale prve spoznaje naših davnih, već zaboravljenih kulturnohistorijskih fakata kao otkrića novih, nepoznatih zemalja. Baščanska ploča, Miroslavljevo jevanđelje, Sveti Donat u Zadru, Sveta Barbara u Trogiru, Gračanica, Dečani, Sopoćani, freske, bazilike, sarkofazi, zvonici, narodne knjige, štampane prije nekoliko vjekova, sve to treperilo je pred očima naše pionirske inteligencije kao fatamorgana nekog nadnaravnog sna. Tada su se rađale romantične inspiracije nad našom zajedničkom slavenskom i sveslavenskom prošlošću, i u okviru tog sveopćeg kulturnog i političkog buđenja rodila se i naša romantična drama. A evo, u čemu je paradoks tog našeg dramaturškog početka! Naša civilizacija razvijala



se u svojoj prošlosti kroz vjekove pod utjecajem raznih snaga i misli. K nama su dolijetale razne ideje sa zapada i s istoka podjednako, ali tek u devetnaestom stoljeću, i to u okviru naše romantične drame, prvi put se kod nas javlja utjecaj sjevernog, njemačkog književnog ukusa. Ideje i tehnika Ifflanda, Kotzebuea, Eckartshausena, Schillera, Goethea, Körnera, Grillparzera, pa čak i Nestroya zavladale su našom romantičnom dramatikom, i to upravo onom, kojoj je bio jedini idejni program da bude slavenska negacija germanskog kulturnog i političkog upliva. Imena Joakima Vujića, Jovana Sterije, Sime Milutinovića, Matije Bana, Jovana Subotića, Đure Jakšića, Laze Kostića, Lisinskog, Demetra, Kukuljevića, Freudenreicha, Vukotinovića, Bogovića, Šenoe, pa sve do Vojnovića, Stjepana pl. Miletića, Kumičića, Korolije, etc., etc., jednom riječju: taj ilirsko-slavjano-serbski, jugoslovenstvujušči rodoljubivi Panteon naše dramatike XIX. stoljeća stoji pred nama još uvijek patetično, kao Bukovčeva apoteoza Ilirizma na zavjesi zagrebačkog narodnog kazališta. To je, kažu, naša teatarska tradicija, a kakva, to još nitko nije kritički ispitao.

Naši putujući glumci od Četrdesetosme pa sve do konca stoljeća budili su »zamrli viteški duh narodni« političkim tiradama pod uplivom njemačke romantike. Sjene mrtvih kraljeva i velmoža u oklopu i u dekoru obasjanom svijećama, uz zveket limenih, baršunom presvučenih mačeva (zbog kojih se već Ben Johnson rugao Shakespeareu), progovarale su o slobodi, o viteštvu, o političkim snima i zamislima nezavisnosti i samostalnosti, jedinstva i ujedinjenja. Historijska drama pretvorila se u malograđansku maglenu tiradu *»ad hoc«*, bez konkretnog političkog i kulturnog programa, i ta retorika u vakuumu austro-ugarske žalosne valcer-civilizacije djelovala je tokom decenija na razvoj naše narodne misli u posljednjoj konzekvenciji negativno. Pozorište je postalo govornicom, glumci su recitovali kao agitatori, a agitacija bila je u rukama malograđanskih književnopolitičkih faktora, koji se nijesu snalazili u prostoru i u vremenu. Kosova i Zrinski, Sigeti i Lazari, Obilići i Majke Jugovića, Uroš Peti i Turci

pod Siskom, Tomislav i Teuta, Ljutovidi Posavski i Simeoni, Paližne, Šubići i Frankopani, Svačići i Zvonimiri, ta slavna viteška povorka kretala se našom zemljom kao svečanost za čitava pokoljenja, a da je zapravo nitko nikada nije zaustavio i zapitao: pa dobro, gospodo, odakle ste došli i kamo idete? Ovi kraljevi s blistavim krunama bili su s jedne strane starčevićanci, a s druge radikali. Ti Latini i Grci, kao knezovi i suvereni na našim scenama, pretvorili su se zapravo u kraljeve-politikante, u kraljeve-korteše, u kraljeve-agitatore, koji se polagano od samostalnih demokrata razvijaju u kraljeve-orjunaše, u šestojanuarske jugoslovenstvujušče rojalističke danuncijante-denuncijante, da bi odIfflanda i Kotzebuea, od Grillparzera i Körnera otputovali zajedno sa svojim pozorišnim poklonicima do one pogubne intelektualno-moralne zbrke, koja je poslije vidovdanskog dramatskog intermezza 1920.—1941. »odkrugovaljala« našu stvarnost do sigetskog signala: »U boj, u boj, mač iz toka, braćo!«

U strahotama operetnih rodoljubivih kraljevskih zabluda »braća« su doista povukla svoje ustaške »mačeve iz toka«, i tako se sve svršilo sa »Sprem'te se sprem'te, četnici«, s gospodinom Slobodanom Jovanovićem i gospodinom Mačkom u kraljevskom ustaško-četničkom centru broj 101. u Salzburgu i Rimu. Iffland, Kotzebue, Grillparzer, Körner rodonačalnici su naše nazovihrvatske, nazovikosovske, udbinske, gvozdovske, sigetske, pseudosrpske, vidovdanske, lazarske zbrke, koja u našoj književnoj civilizaciji do godine 1941. nije bila samo nezanimljiva poetska šema i anahronizam, nego se javljala kao ozbiljna parlamentarna parola i naučna propovijed s katedre. Takozvane hiljadugodišnje latinske »samobiti« lukasovske, gotsko-vandalski falsifikati, Velimirovićeva svetosavska retorika, Velmarove »kalemegdanske perspektive«, vjerski ekskluzivizmi, raznovrsni mitosi raznovrsnih kruna, nazovitradicije amvona i oltara, čaršijski i palanački, carski i kraljevski a.-u. refleksi, i t. d., i t. d., sve se to u tim i takvim književnostima odnjegovalo do apsurda, pod utjecajem »naše«, t. j. njemačke romantične drame. Njemačka romantična drama djelovala je negativno i na ostale podunavske narodne književnosti, a Rusi su bili jedini, koji su njemački romantički utjecaj prevladali na socijalistički način, i to još početkom druge polovice prošlog stoljeća. Put Bjelinskoga, na primjer, počinje isto tako s njemačkim idealizmom. I Bjelinski počinje s parolom: da živi Schiller, plemeniti zagovornik čovječanstva, ali preko romantike Bjelinski je otputovao na liniji pozitivizma, materijalizma i ateizma do konačne spoznaje: dolje Goethe! I Dostojevski je vikao na početku: živio Schiller, a Hercen, koji je počeo s Goetheovim »Faustom«, jasno je spoznao, da njemačka idealistička filozofija djeluje antivolterijanski, dakle: dolje Kant, dolje Fichte, Schelling, Hegel, i to naročito ovaj posljednji, koji za Slavene u historiji nije vidio ni predvidio baš nikakve uloge ni poslanja. I Černiševski je počeo s Feuerbachom i s Lessingom, da bi preko Benthama, Milla i Bucklea dopro do čiste materijalističke spoznaje. Kod nas, osim kod Svetozara Markovića, njemačka se romantika razvila do černosotenskog i popovskog mesijanizma jedne i druge crkve. Kao što je herderovski slavenoljubac Tjutčev bio rekao za Rusiju: »Rusija se ne može pojmiti, u Rusiju se može samo vjerovati«, tako su i naši dramatičari nerazumno i slijepo vjerovali u mesijanizam svojih mrtvih kraljeva i propovijedali svojim stihovima, u posljednjoj konzekvenciji, načelo uzajamne negacije. To su bile ideje latinske ili grčke autokracije, ideje komičnoga cezarizma, osnovanog na megalomaniji, banalne ideje kratkovidne istočne i zapadne teokracije, ideje, u jednu riječ, koje su tjerale stvar u čistu političku ortodoksiju »slatkog pravoslavlja« i isusovačkog mandarinizma, na temelju romantičnog kraljevskog samodržavlja, pravoslavnog ili katoličkog. Osim Svetozara Markovića nitko se kod nas nije vinuo do vidovite hercenske spoznaje, da »misao na vječnost zaglupljuje«, da je sumnja u objektivnu stvarnost moralno i intelektualno samoubojstvo, i da vizantijska ili vatikanska misao nisu nego apoteoza smrti! Velika većina naših pjesnika bila je latinski ili grčki apologet smrti! Zaglupljeni mišlju na vječnost, ne vjerujući u objektivnu stvarnost, svi su naši poete više-manje uvjereni, sa Slobodanom Jovanovićem na čelu, da je Svetozar

Marković bio lično ona kobasica, koja je pojela Shakespearea! A Shakespeare kod nas, u njemačkoj varijanti naše rodoljubive drame devetnaestog stoljeća, apoteoza je Körnera, Ifflanda, Schillera i Grillparzera, robe za nas, u ono doba, zaista potpuno suvišne.

Od plejade naših romantičkih dramatičara ostao je jedini Sterija. »Laža i paralaža«, »Kir Janja«, »Pokondirena tikva«, »Beograd nekad i sad«, »Rodoljupci« stvari su scenski još uvijek žive, i one će žive ostati. Pitanje Joakima Vujića i njegova djela stvar je naročite ekspertize, koja ima da istraži, da li je tako negativno mišljenje, kakvo je zastupao Skerlić, osnovano. Subjektivno, dakle nemjerodavno, mislim da nije.

Nesumnjivo su scenski mrtvi Ban, Subotić, Demeter, Kukuljević, Miletić, Kumičić, Franjo Marković, etc. Bogovićev slučaj s »Matijom Gubcem« poučan je: takve se stvari jedva podnose i kao kulturnohistorijski kuriozum. Da li je »Pera Segedinac« Laze Kostića za scenu, ne znam. »Maksim Crnojević« svakako nije. Đurin »Stanoje Glavaš« i »Jelisaveta« otvoreno su pitanje. »Stanoja Glavaša« sjećam se posve mutno, ali ne vjerujem, da takav ingeniozan slikar i pjesnik, kao što je bio Đura, ne bi bio imao smisla za scenu.

Jedno pjesničko ime kao rezultat čitavog stoljeća nije neutješna pojava. Često se tako zbiva u književnosti, da se pojedina imena, iz perspektive budućih pokoljenja, pričinjaju spomenicima upravo zato, jer su jedina. Sa Sterijom stoji stvar veoma slično kao i s Marinom Držićem. Ta naša dva pjesnika liječila su našijence »velikim smijehom« u prilikama neobično teškim i tjeskobnim. Držić u vrijeme turskog naleta preko Beograda i Muhača do Jajca i Sigeta, a Sterija u trenutku sloma Osamstotinačetrdesetosme, kada je, prisluškujući zveket lanaca po kalemegdanskim kazematama, završio u gorkoj čamotinji, poslije svog povratka iz Beograda u Vršac.

Mislim, da bi bilo dobro, da se načelno pokrenu stvari, kako bi se godine 1948., povodom četiristote obljetnice »Tirene« i pred stogodišnjicu »Rodoljubaca«, Steriji i Marinu podigli spomenici. Da izvršimo tu posmrtnu počast, to nam je dužnost, jer je krajnje vrijeme, da se nemar spram tih naših velikih imena prevlada bar nekim dekorativnim priznanjem.

Govoriti o realističkoj drami sardouovskog tipa, koja kod nas traje sve do münchenske i bečke Secesije, nije jednostavno. Ponajprije zato, što se najveći dio tog, danas gotovo potpuno nepoznatog materijala nalazi u rukopisu, a zatim, čini se da nije neopravdano, ako se te stvari ostave u zaboravu. One su pomrle na daskama prije pedeset-šezdeset godina na tako diskretan način, te nitko nije ni primijetio, da tih mrtvih drama među nama nema.

Rorauer bio je konzervativan madžaronski gentry. On je prezirao narodnu, demokratsku inteligenciju, jer je demokratska i jer se — kao takva — odrodila od nenarodne feudalne baze. Više libertin nego liberal, Roauer je sardouovski obrađivao problem trokuta, pitanje preljuba u građanskom braku. Da li u tim motivima ima psiholoških detalja, koji bi kao ljudski dokumenti zavrijedili da se pojave na sceni, ne znam. To bi, eventualno, trebalo ispitati. Derenčinove stvari nisu u znaku pitanja. Politikant, koji je još za života doživio slom svih svojih političkih zamisli, bio je na sceni diletant, koji ima dobru namjeru da politizira, ali to ne umije. Vladimir Mažuranić, sin pjesnika, ostavio je u svojim »Prinosima za hrvatski pravnopovijesni rječnik« spomenik trajniji od svake beletristike. Kao dramski autor nije imao talenta za scenu.

U periodu Glišića, Lazarevića, Veselinovića i Sremca nije se javio nijedan markantniji scenski pisac osim Koste Trifkovića. Od Ive Vojnovića ostalo je nekoliko stvari u znaku pitanja: »Psyche«, »Ekvinocijo«, »Trilogija«, »Smrt majke Jugovića«, »Gospođa sa suncokretom«, »Lazarevo vaskresenje«, »Imperatrix«, »Maškerate« i »Prolog«. Zatim: Tresićeva Trilogija, Tucićev »Povratak«, »Truli dom«, »Golgota«, »Osloboditelji«, zatim Ogrizović, Ivakić, Galović, Petrović,

Kosor (»Požar strasti«, »Pomirenje«, »Žena«), Milana Begovića stvari i drame Ivana Cankara, svega trideset drama, to je materijal, kojim raspolažemo za sastav našeg suvremenog répertoirea. Ispred desetorice simbolističko-secesionističkih pisaca stoji Branislav Nušić sa svojim komedijama, koje već šezdeset godina predstavljaju jednu od glavnih baza južnoslovjenskog teatra. Broj davanih predstava sam po sebi ne kazuje ništa, ali da tekstovi Nušićevi nose u sebi scensku tajnu, koja odgovara ukusu i potrebama raznovrsne i mnogobrojne publike, to je izvan sumnje. On je autor južnoslovjenski u najširem smislu, gledan u Zagrebu i u Beogradu s podjednakom simpatijom, a svrha ovih redaka nije da budu plaidoyer pro ili contra, nego da skrenu pažnju na činjenice, same po sebi neizbježne, kada je riječ o pitanju današnjeg dramskog répertoirea.

Preostaje nam da zbrojimo. Pet komedija Marina Držića, dvije-tri scene iz mitološkog teatra, zatim »Dubravka«, »Ljubovnici« i dvije ili tri molijereskne frančezarije kao varijante komedije dell' arte, svega deset do dvanaest stvari za razdoblje od šesnaestog do osamnaestog stoljeća. Zatim: tri stvari Sterije Popovića i tri do pet drama za period romantičnog teatra u devetnaestom stoljeću, po izboru poslije točne ekspertize. Od simbolizma i secesije deset do petnaest drama, plus Cankar tri, plus Nušić tri, svega trideset, dakle ukupno trideset i pet do četrdeset drama do Prvog svjetskog rata 1914.—18. Nije mnogo, ali nije ni tako malo, da bi bilo ništa. Mnogo više nemaju ni drugi.



# O NJEMAČKOM SLIKARU GEORGEU GROSZU

GEORGE GROSZ je pjesnik velegrada. U blistavom simultanitetu bezbrojnih izvora svjetlosti, u zbrci suvremenog arhitektonskog smisla i besmisla, u metežu uličnih gomila (gdje se dobroćudna, bradata, idilična lica kratkovidnih *Herr Professora* miješaju s bludnicama, s prosjacima i s policajcima), u neprekidnoj galami vozila, u reklamnim natpisima, u perspektivama beskrajnih prospekata, polomljenih traverzama vijadukata, u jednu riječ: u kaosu suvremenog velikog grada George Grosz je ilustrator aktuelnih događaja. Boje njegovih akvarela tužne su kao zelenosive mrlje plinskih svjetiljaka u kišno jesenje predvečerje, a violetno plavilo podočnjaka umorne bludnice s crvenom falš perikom, zelenilo očajnika, koji uz štamperl malage kod kavanskog stola razmišlja o samoubojstvu, pogled (onaj živinski i mutan pogled) provalnika, koji se šulja uza zid s krvavim kombinacijama, nitko nije znao da baci s palete takvom reporterskom snagom kao George Grosz.

Kokoschka je dao dokumente istančanog zapažanja u obilju dekadentnih i degeneriranih likova, Paul Klee je freudovski zavirio u podsvijest suvremenog građanina. Kubinovi crteži vonjaju po kadaveru i smrti kao Baudelaireova »Strvina«, ali nitko nije tako đavolski dorastao objektivizaciji današnjega velegradskog besmisla kao George Grosz. Wedekind, Strindberg i Karl Kraus, pak čitava falanga suvremenih njemačkih intelektualaca i društvenih analitika, od Otona Flakea do Franza Pfempferta, svi oni idu pod živo meso, ali ta anatomija nije ni kod jednoga od njih (pa ni najekstremnijega od sviju: Karla Krausa) tako okrutna kao kod Georgea Grosza.

Od utrobe trudnih žena, od krvavih mrlja nedorasla fetusa poslije pobačaja do bolesnog drveća i do pasa po ulicama, do crteža i natpisa po pissoirima ili imendanskim tortama George Grosz stvara u nezdravoj, zagušljivoj atmosferi svojih kompozicija (što vonjaju pomalo po acetilenu čarobnjačkih šatora) i od satirika postaje kroničar, od kroničara tendenciozni propovjednik, tako očajan i mrk, da spram njega najoštriji Daumierov pamflet ostaje dobroćudnom i idiličnom šalom iz četrdesetih godina prošloga stoljeća.

Po slikama, akvarelima i crtežima Georgea Grosza hodaju činovnici s glavama punima paragrafa i gnoja, kriminalni tipovi s očajno prkosnom crtom oko zločinačke usne, a svjetiljke i senzualni semitski profili, kakav tužan pudl pod šarenim reklamnim stupom, usahla i splasnuta dojka mlade sušičave žene, sve je to materijal, kojim on vlada virtuozno i suvereno. Nitko nije u suvremenoj grafici dao toliko beskrajno veliku masu detalja o nezgrapnosti ženskoga tijela, o deformiranim, glomaznim, bijednim, ugojenim oblicima suvremene profesionalne velegradske bludnice, kao George Grosz. Bludncie kod Toulouse-Lautreca crtane su sve u zanosu i egzaltaciji ljepote u sutonu Drugoga carstva i Treće republike i dok Zola (koji je obožavao Maneta a omalovažavao Cézannea) nema svoga pendanta na platnu, najekstremnije negacije suvremene evropske knjige jedva bi se mogle usporediti s Groszovom analizom, te nije pretjerano, ako se kaže, da bi Svidrigajlov, na primjer, kada bi svoje najperverznije opservacije znao izraziti grafički, bio spram Georgea Grosza blag i romantičan kao kakav prerafaelit.

Ljudi, duboko usađenih, horizontalno rezanih, u salu rastopljenih očiju, gospođice s notama u kartonu s natpisom *»Musik«*, mornari ružičastih obraza kao drvene lutke, sumnjivi gentlemani, kojima je obično po jedno izbijeno oko zalijepljeno crnim flasterom, beskrajna masa izobličenih lica s cigarom u gubici, žene riješene u obrisu linearno, pijanci, pivopije s bludnicama na koljenu, na nekakvom poderanom divanu od pliša, ona demonska, nameškoljena, nervozna i nezdrava kupoprodaja ljubavi na veliko i na malo, što se svakodnevno odvija u svakome gradu kao kakav dosadni film,



sve to George Grosz fiksira sa trijeznom hladnoćom i mirom čovjeka, koji stoji na solidnoj platformi staložene i gvozdene negacije suvremenog kaosa i besmisla, kada je čovjek u sveopćem raščovječenju prestao biti čovjekom. Život, što ga umjetnički odražava George Grosz, bijedan je kao što je bijedna najprostija bazarska vaza s papirnatim cvjetićem, tužan kao što su tužni modri, srebrnim zvjezdicama protkani tricoti akrobata i cirkuskih plesačica; u pogašenim njegovim petrolejkama, u onim samotnim šibičnjacima na ogromnim plohama stolova, u blesavim žalostima na licima građanskih kancelista u cilindrima, na bijednim sprovodima najjeftinije klase, u svemu tome dominira očajna i siva polutmina žalostivne forme suvremenog velegradskog života. Da su debele građanke smiješne, kada hvataju buhe u košuljama, to je poznata stvar još od Daumiera, i F. Rops je rado posegao u polutminu spavaćih soba, gdje pucketaju svijeće na noćnim ormarićima i gdje se žene sagibaju pod postelju da dohvate onu izvjesnu posudu, ali dok bi Lautreca ili Ropsa zanijela uznemirena sjenka, što je sablasno pala preko popluna i preko stijene, George Grosz se u svome tendecioznom puritanizmu ne da prevariti od ljepote lautrecovskog trika. On ostaje okrutan i tvrd. Nitko do Grosza nije dao tako očajno debele žene u košuljama, kada se grebu po zatiljku, i u masi magarećih, živinskih i poživinčenih lica njegove mlade bludnice, sa sanjalačkim pogledom kakve neoskvrnute Primavere, ipak su u svoj olovnoj bezizlaznosti očajne kao najočajniji bakrorezi Goyini. Na duhovnome horizontu Groszovih konstrukcija nema ni najmanje svjetlije pjege, koja bi dala naslutiti svitanje. Kod njega su jedino geste i grčevi samoubojica istegnuti nekamo iznad ove pijane orgije ženskoga mesa, gdje kroz poderanu čarapu kakve pijane žene proviruju golo stegno, čipke od košulje i štrumfband, gdje se prolijeva vino po podignutim suknjama i gdje čovjeka, uz svirku gramofona, obično s kakve glinene peći promatra sadrena bista Vilima Drugog ili se na kakvim vratima sjaji metalna pločica s natpisom W. C.

Noge i ruke nisu kod Georgea Grosza izdiferencirane, i u dlakavoj primitivnosti često sjećaju na neplemenite još

majmunske prste. U bljutavoj pari jeftinih likera po posljednjim vinotočjima i špelunkama predgrađa on svlači svoje žene do gola, tako da golotinja tih jadnica postaje upravo očajnopraznom, te ona cinoberasta kudjeljasta perika, oni kora-dijamanti, ona kriva zubala, ono očupano perje od marabua na tome golom strašilu od žene govore govorom najočajnijeg i najbeznadnijeg pesimizma nad svim pesimizmima, spram koga je pesimizam Lucasa Cranacha u njegovim paklenim ostvarenjima šablona.

Tko je dao očaj suvremene njemačke arhitekture (arhitekture vilhelminske periode) preciznije od Georgea Grosza? Bezbrojne crkve, fabrike i trokatnice od crvene cigle, onu arhitekturu bezidejne praznine, komičnu kao što su komične kućice od dječjeg anker-kamenja, a među tim kućama, među tim ulicama hodaju stvorenja dadaističke konstrukcije: šupljoglavi cilindri, valjkasto, bas-relijefno izdubljeni, s pisaćim strojem u glavi, mašine današnjeg industrijalizovanog, bijednog života. Razvodnjeni riblji pogledi kartaša, pijanica i ispijenih erotika, ljudi koji bulje preda se, a među duguljastim, nikotinom izjedenim prstima dimi im se cigareta. Ostavljene ljubovce, neurastenici, sadisti, viveuri, hohštapleri, apaši i generali, profesori koji hvataju mrežicom leptire, djevojčice i senilni bludnici, gola tjelesa u grčevitom zagrljaju, stare žene s ružičastim stražnjicama, sve to leži u horizontali kao močvara, i tko je osuđen da poživi u ovom otrovnom blatu, taj glibi sve dublje iz dana u dan, i svaki pojedinac samo je po jedan bijedan utopljenik u vremenu koje nepovratno tone.

Kod Georgea Grosza industrijalci, izbočene donje čeljusti, s debelim blistavim prstenjem, režu kupone dividenda na hrpama ljudskih kostiju i smeća, a suci s građanskim cilindrom i rozetom kakvog visokog ordena u zapućku fraka (mesarski, sa sjekirom u ruci), podvrnutih rukava, sijeku glave osuđenicima. Svinjske glave, glave salovrate, tikve mrkvaste, glave izmoždenih skeleta, ženke prćastoga nosa s blesavim i neinteligentnim profilom, ljubavnici s cvijećem u ruci i zločinci s nabrušenom britvom, svi se oni valjaju u idiotskom kolopletu interesa i strasti, s grimasama izobličenim i



slaboumnim, opijajući se i umirući pomalo smiješno, a pomalo glupo i isprazno. Preko svega cijedi se krv. Koža je žena glinenosiva, kao boja ilovače raskopanih grobova, a zeleni zidovi u sutonu, ispijene butelje vina, generali u gali, dekoltirane gospođe, otmjene i distingvirane dame s podočnjacima, bogato servirani stolovi u luksurioznim hotelima, pušači opiuma, sve su to detalji jedne jedine slike, što je George Grosz slika neprekidno više od petnaest godina i što se jednom riječju zove: veliki grad Berlin.

Nitko nije osjetio jače od njega bijedu ljubavnika, koji u štirkanoj košulji, s raskopčanom kravatom, visećim hlačnjacima i zgužvanim manšetama pere zube poslije ljubavne scene u kakvoj bijednoj hotelskoj sobi, gdje stoji razbijena kibla pokraj prostog gvozdenog praonika i gdje se kroz poluspuštene rolete vidi nekakav invalid, što slijep i sakat i uzet svira na ulici orguljice.

Karikature parlamentarnih govornika tvrde su kod Georgea Grosza kao najjače karikature Goyine, i kao kod Goye i kod Grosza su biskupi, ministri i predstavnici društva majmuni, papige, a — u najboljem slučaju — magarci.

George Grosz nije spram bludnice sentimentalan kao Dostojevski. Iz svakog mu poteza perom osjeća se prezir i mržnja spram moralne tuposti uličnih žena, i njegovi nuditeti (često puta plijenjeni kao nemoralni i pornografski crteži) nisu drugo nego dubok, očajan moralni dert pun unutarnje pobune. On mrzi bludnicu, ali on mrzi i brak, te Strindberg nije napisao nijedne scene tako očajno beznadne, kao što je, na primjer, scena Georgea Grosza, kada crta muža i ženu, poslije dvadesetipetogodišnjeg sretnog braka, na dan srebrnoga pira! Demonska lica, lica iz sudnice, lica senzacionalnih novinskih vijesti, čela sušičava, rahitična, jezici lajavih lažljivaca, usta što se otvaraju odvratno kao duplje lubanja, izmoždeni momenti bluda, razvrata i pohote, nosovi natečeni, krumpirasti, žile sklerotične i slabokrvno nabubrele, čirovi i bubuljičave šije, tetovirane ruke i sadistički izrezuckana stegna, lica jednooka, lica strašna i odvratna, lica zakrinkanih hulja i ženski pogledi ispod mutnih koprena, svi ti elementi našli su u Georgeu Groszu ingeniozna pjesnika.

Lepeze, zavjese, svjetiljke, pojedini dekorativni predmeti intérieura, žene u skupocjenom krznu, crtane pod ogrtačem gole, da se strgne s njih laž toalete i kostima, morfinisti gentlemani u štadpelcu sa srebrnim štapom i monoklom, lice birokratsko, suhoparno (kao pljuvačnica punjena pilovinom), koščati glupi dugajlije, smiješni i suhi kao klajderštok, činovnici koji su sama kost i koža, nedjelja poslije podne sa svirkom fonografa i govedinom s octom i lukom, sve to glođe u Georgeu Groszu kao smrt i sve to provaljuje iz njega vulkanski. Crkvu i zatvor, otmjeno društvo i invalide, ulične akrobate i industrijalce, glumice i političke probleme, sve je to George Grosz zamiješao na svojoj paleti u bjesomučan kaos, i kao što su L. Cranach, Brueghel, Callot ili Daumier ili Goya ostali vječni, kao što pred nama stoje mislioci i crtači i satirici i pamfletisti osamnaestoga stoljeća, tako je i George Grosz jedan od klasičnih primjera naše suvremene oštrovidne ljubavi za istinu i istinitost, i dokaz da slikar ne mora biti ograničen ni glup, pak da je svejedno moguće, da bude dobar slikar.

Sam kompleks slikarskog problema Georgea Grosza suviše je ogroman, a da bi se mogao ocrtati u okviru ovakvog informativnog prikaza kao što je ovaj. Nema tome dugo, što je on sam, u društvu s Wielandom Herzfeldeom, izdao autobiografsku knjižicu, u kojoj je pod ironičnim naslovom »Umjetnost je u opasnosti« sakupio sve kulturnohistorijske i slikarske momente, koji su značajni i važni kod procjenjivanja njegove vlastite kvalitete i određivanja njegova stava u suvremenom slikarstvu.

U toj svojoj knjizi George Grosz govori, kako se u slikarskoj suvremenoj areni javljaju slikari sviju vrsta.

*»Od patetika do ekscentričnog klauna, tu se afirmira i dobro i zlo, lijepo i ružno, problematično i meliorističko, pastel sa šestilom konstruktora, reklama i laž, rezignacija i akademizam, samoća i kubizam, kružnica, valjak, kvadrat i sve geometrijske forme. Što da se radi? Antitradicija, neobarbarstvo, primitivizam? Gotika, neokatocilizam, cionizam, buddhizam ili Toskana? Pariski sos? Kubistička gitara? Ingres? Poussin? Japanci? Pointilisti? Lenbach? Leibl? Menzel? Kubin? Auto? Radio? Što? Kamo?«*



George Grosz konstatira, da je današnje vrijeme protiv slikarstva:

*»Slikarstvu je jedina svrha da slika slike, a od izuma fotografije fotografski aparat slika mnogo bolje od slikara! Ilustracije, novine, kinematografsko platno realiziraju danas sve slikarske potrebe, kao što ih je realiziralo slikarstvo, dok nije bilo fotografskog aparata i kinematografskog platna. Kino djeluje na gomile. Kino je socijalan. Kino je svladao prostor, kino rješava probleme vremena, gibanja, svijetla i sjene, kakvi su na slikarskom platnu nezamišljivi.«*

Slikarstvo je dakle polagano izgubilo svoju svrhu. U traženju nove slikarske svrhe diferenciraju se suvremene slikarske struje. Slikarstvo se kao takvo raspada. Slikar konstruktivist zaostaje u svakom pogledu za pravim konstruktivistom inženjerom ili graditeljem. Slikarstvo zaostaje za tehnikom.

Stavljeni pred problem likvidacije slikarstva, slikari postaju umjetni obrtnici ili, ako su karakteri kao sušičavi bohemi, kao gladujući idealisti, patnici, ostavljeni od društva, bez ikakve veze s događajima, slikari rješavaju svoje neaktuelne slikarske probleme daleko od života, u izolaciji svojih slikarskih ateliera. I što je karakteristično za te artiste, romantike i idealiste, koji u svome stradanju i patnji ne će da se poklone vremenu? Oni vjeruju u pobjedu duhovnoga u umjetnosti. Oni vjeruju, da će generacije koje dolaze spoznati njihovu ljepotu. Ta fiksna ideja tih idealista u pogledu duhovnoga ne znači ništa drugo, nego zapravo vjeru u budućnost, što će biti boljom od sadašnjice. A to opet nije ništa drugo, nego vjera u progres!

I George Grosz je počeo kao idealist, kao slikarski bohem iz mansarde, koji rješava slikarske probleme od Toulouse-Lautreca do Japanaca u izolaciji slikarskog ateliera. Život je za njega značio veliko i neprekidno gađenje, etika prevaru, Pariz bijaše mu velikim slikarskim upitnikom, a ljudi više-manje nesimpatičnim životinjama, što se guraju laktovima, ljube žene, gladuju ili zgrću novac. Na ovo osnovno,

prilično skeptično raspoloženje javio se još i rat, s ludim masama, militarizmom, štampom i generalima, i tek u ratu spoznao je George Grosz da čovjek ne živi potpuno osamljen, nego da postoji u mnogim ljudima mržnja protiv svega, što je u životu negativno, ružno i besmisleno, i da je ta mržnja identična njegovoj. U tom identitetu mržnje otkrio je Grosz nov osjećaj, osjećaj solidarnosti, i zbog svojih crteža, što su značili pamflet i karikaturu ratnoga stanja, on je kod mnogih svojih vojničkih drugova naišao na odobravanje, a preko toga kontakta spoznao je veliki drugarski osjećaj solidarnosti. Po toj solidarnosti sa svojim drugovima u patnji on je postao ilustratorom njihove kritike i težnja i tako se preko socijalnog problema i preko spoznaje klase probio do izrazitog tendencioznog slikarstva, kao što bijaše slikarstvo Hogartha, Goye ili Daumiera. U vrijeme, kada se Goethe čitao u bubnjarskoj vatri kao predstavnik kulturne Germanije, kada su Nietzschea nosili u telećaku u posebnim ratnopropagandističkim izdanjima, kada su propovijedali Krista u streljačkom jarku, kada su kritičari pisali istim tonom o ratnome zajmu kao i o »umjetnosti, koja je u opasnosti«, George Grosz je preko dadaizma stao na stanovište slikarsko, koje hoće da i slikarstvo bude samo jedno sredstvo borbe, da zabaci tzv. »čisto-umjetničko« stanovište i da postane izrazom revolucionarne tendencije, ne samo u slikarskom, nego i u socijalnom smislu.

Sve su umjetnosti bile tendeciozne. Heleni su propovijedali svoj stopostotni zatvoreni helenski pogled na svijet. Gotika bijaše klerikalna propaganda u interesu crkve i klera. Neandertalsko vrijeme bilo je vrijeme kulta lova i idola u umjetnosti. Isto tako i umjetnost u primitivnih naroda. Menzel slikaše prusijanizam, Defregger malograđanske anegdote, Toulouse-Lautrec građansku erotiku. Gauguin je bio umoran od civilizacije te propovijedaše rezignaciju spram Evrope. Hodlerov heroizam i prezir Kokoschke, posljednjeg sublimnog građanina, sve je to puno tendencije. Tendencija je, dakle, u umjetnosti tipična i ona nikako ne može da škodi stvaralaštvu. Grünewald je veliki propagandist kršćanstva, pak mu nitko nije prigovorio, da nije dobar slikar. Kad ljudi principijelno odbacuju neku umjetninu zbog njene tendencije, oni



se ne određuju kritički spram dotične umjetnine, nego spram te tendencije, što je ta umjetnina propovijeda.

Danas postoji nedvoumna borba klasa, i kada je umjetnik spram nje indiferentan, kada je stao na takozvano neutralno stanovište, on u stvari nije neutralan, nego je na strani jačega. Smisao, bit i povijest umjetnosti govori zato, da je umjetnost u neprekidnoj i organskoj vezi (po svome dubokome smislu i po svojoj biti), u neprekidnom kontaktu sa smislom i poviješću društvenih odnosa. Samo duh, koji se je podredio smjeru svog vlastitog vremena, koji je spoznao smisao i pravac toga vremena, samo takav duh može dati u umjetnosti nešto organsko. Čovječanstvo unatrag stotinu godina osvaja sredstva produkcije, i u toj borbi strojeva i produkcionih sredstava ni umjetniku ne preostaje ništa drugo nego da se podredi diktatu vremena i da stane na frontu. Jer, hoće li to umjetnik ili ne, on se nalazi na fronti ili u etapi jedne fronte. Preostaje reklamni konstruktivizam u službi industrije i novca ili kritika i satira vremena i propaganda ideja za reorganizaciju društva na novim principima.

Tako se u slikarskom fenomenu Georgea Grosza sukobiše l' art-pour-l' art-problemi s problemima tendeciozne umjetnosti. Parole Zapada sudariše se s parolama Istoka; amerikanizam umjetnosti s moskovskom tendecioznošću, i u bipolarnosti toga rješavanja on rješava slikarski to svoje intelektualno zbivanje u ogromnim i sve širim i dubljim amplitudama.

Od blagog humorista i ironičara Grosz je postao satirikom, upravo tragičnim negatorom čitavog jednog historijskog perioda, spram koga kompleks Daumier znači louisphilippovsku idilu s valcerom i kanarincima. Jedno stoljeće leži između ova dva slikarska imena, a velika je razlika između načina, kojim je Daumier crtao, na primjer, događaje Krimskoga rata, i oštrine, kojom George Grosz crta kasarnu Vilima Drugoga. Njegova je objektivacija stvarnosti beznadna, ona je očajno logična, i kao što Karl Kraus ubija citatima, tako i George Grosz citatima fotografskih izrezaka i lijepljenjem novinskih

i plakatnih fragmenata optužuje suvremenu stvarnost.[1] Brutalno, očajno, perverzno, kriminalno, alkoholičarsko, degenerirano, strašno spiritualiziranje ružnoga dobilo je u Georgeu Groszu svog talentiranog, đavolskog majstora. O njegovom ciklusu »Lice vladajuće klase« trebalo bi napisati detaljnu studiju, da se pokaže demonska tajnovitost užasa, gdje se na vjetru njišu obješeni, a ljudske nakaze s glavama plosnatim kao kornjače broje u opskurnim poluosvijetljenim sutonima cekine, što šire oko sebe svjetlost žitkog, fosfornog eliksira, za kojim čeznu ljudi stoljećima, od alkemista do naših dana: zlata.

[1] Davno je tome, što se piscu ovih redaka pričinjalo kao pravoj lirskoj šeprtlji, da socijalnotendenciozni »*J'accuse*«-motiv i nije zapravo drugo nego halucinacija: šimera koja urla u mračnoj i nerasvijetljenoj rupi, u svemirskoj praznini. Vikanje i odjekivanje glasa ljudskog u noći. George Grosz pobjegao je pravovremeno preko Oceana i tako izvukao živu glavu. Da nije, bila bi ga ta suvremena stvarnost, koju je optuživao svojim slikama, dotukla kao bijesno pseto.



# GEORGE BERNARD SHAW

GODINU dana prije rođenja Bernarda Shawa (1855) umro je glavni inicijator i ideolog chartističkog pokreta Irac O' Connor, a iste godine, kada se je rodio Shaw, umro je Heine (1856). Godina rođenja Bernarda Shawa pada u šesti decenij devetnaestoga stoljeća, kada je Daumier karikirao u »Charivariju« generale Krimskoga rata, a Tolstoj kao mladi artiljerijski oficir pisao svoje sevastopoljske impresije, materijal za kompoziciju buduće »Vojne i mira«. To je vrijeme ogromnih velocipeda, krinolina, pustolovnih pokusa sa zrakoplovima i plinskim svjetiljkama, kada su još željeznički vagoni imali formu poštanskih diližansa, a cilindar bio svakodnevnim građanskim klobukom.

Godina rođenja Bernarda Shawa godina je Pariskog mira (30. III. 1856.), kad je slavna vladavina viktorijanizma s Palmerstonom. Gladstonom i Beaconsfieldom-Disraelijem iz godine u godinu osvajala sve veće i ogromnije prostore zemaljske kugle, i kada je barjak Velike Britanije od Pekinga do Sueza i od Cipra do Transvaala slavio jednu pobjedonosnu vojnu za drugom. Generali Velike Britanije, »ti inženjeri smrti«, kako ih je genijalno nazvao Jack London, zaprezali su desetke i desetke milijuna novih robova pod točkove pobjedonosnog imperija, te je od Birme i Kalkute do Afganistana i Australije, od Kine do Malte rastao nevjerojatan prosperitet i odbacivao bajoslovne profite. Istočnoindijska kompanija, koja je još za vladavine Vilima IV. plaćala 633 hiljade funti sterlinga dividenda, odbacivala je u svom podržavljenom obliku deseterostruke dobitke, i dok je lord Palmerston u Engleskoj vodio borbu za izbornu reformu, razmjerno isto tako komičnu, kao što bijaše komična Kriškovićeva izborna reforma u Hrvatskom saboru, dotle je gvozdeni stroj

britanskoga imperijalizma mljeo pravilno kao pakleni paromlin te iz milijuna samljevenih kostura i lubanja liferovao cement svoje grandiozne sile i svog lavljeg ugleda tjerajući svojom veličanstvenom rikom strah u kosti čitavih generacija i kontinenata. Doba rođenja Bernarda Shawa doba je prvih velikih bitaka darvinizma, i malome irskome dečku bilo je jedva deset godina, kada je Marx štampao svoju prvu knjigu »Kapitala« (1867).

Trideset godina poslije, kada su lordovi Kitchener i Roberts već spremali kolosalan plan definitivne britske supremacije, Bernard Shaw bio je jedan od najistaknutijih ideologa i agitatora u krugu Fabijevaca, intimnom cercleu intelektualaca-socijalista, koji su odlučili da razbiju kapitalizam po strateškom principu oklijevanja Fabiusa Cunctatora, pobjednika nad Hanibalom. Devedesetih godina prošloga stoljeća Bernard Shaw bijaše jednim od najuglednijih engleskih kritičara i publicista, i kada je buknula međunarodna vojna (1914—18), on je imao iza sebe čitavu biblioteku svojih vlastitih djela, jednu galeriju tipova, jednu socijalističku bazu i jedan određeni pogled na svijet, tako da je njegovo držanje na početku rata i za vrijeme rata, pa i sada, u vrijeme poslijeratne krize, držanje uglavnom dosljedno te se podudara s njegovom fabijevskom koncepcijom po strateškoj direktivi Franka Padmorea:

*»Treba da poput Fabija, čije su oklijevanje mnogi osuđivali, sačekaš strpljivo pravi momenat i da onda poput Fabija pravilno udariš, jer inače je tvoje oklijevanje bilo uzalud!«*

G. B. Shaw sa pedeset godina svoga književnog rada znači književno djelo što traje još od posljednjih decenija devetnaestoga stoljeća, djelo što je građeno u nekoliko intelektualnih perioda engleskog kulturnog života i što je danas u čitavoj svojoj književnoj plastici sastavljeno od nekoliko grupa komponenata.

Svakako da je za G. B. Shawa vrlo značajno i vrlo važno to, što je on irskog podrijetla. Od Danijela O' Connella, koji je irsko pitanje za vrijeme manchesterskih nemira, u doba napoleonske poslijeratne krize (1819), isticao u prvi plan



istom žestinom, kojom su se Irci bunili još u sedamnaestom stoljeću u Cromwellovo doba, od početka devetnaestoga stoljeća pa do chartizma i O' Connora, irsko je pitanje svakako u vrlo akutnoj formi stajalo na dnevnom redu velikobritanske politike. S dinamitom, s bojkotom engleske robe, s američkim kongresima i uličnim borbama, s ilegalnom štampom i prevratnim organizacijama Irci su neprekidno krvarili u borbi za nezavisnost i slobodu. G. B. Shaw nije kao legendarni Roger Casement manifestirao svoje irsko stanovište gestom junačkom, romantičnom, gestom kvaternikovskom, luđačkom, martiromanskom, i njegov razvoj od irskog u socijalno podudara se s razvojem chartističkog vođe O' Connora, koji je isto tako od nacionalnog postao socijalnim borcem. G. B. Shaw stoji već pedeset godina na jednom te istom stanovištu, da Ircima bezuslovno treba priznati njihovu slobodu, da bi već jedamput preboljeli svoj irski nacionalizam, još više zbog toga, jer imaju pravo na tu svoju slobodu (pravaško stanovište), a ne zato, što bi taj zahtjev bio nekako naročito logičan. To svoje irsko gledište on je radikalno formulirao na početku rata godine četrnaeste u seriji članaka »Zdrav čovječji razum«, što ju je objavio u londonskoj reviji »The New Statesman« ovako:

*»Tako dugo, dok ne pobijedi irski Home Rule, ja ću ostati na svom irskom stanovištu i nastavit ću da kritiziram Englesku bezbrižno kao kakav inostranac, uživajući možda zlobno u tome da Englesku liječim od njene samodopadnosti. Bijaše krivo, kada je lord Kitchener nedavno prekorio irske dobrovoljce, što nisu brže priskočili u obranu „svoje domovine". Oni Englesku još ne smatraju svojom domovinom.«*

Pored toga, što je Irac i što je uslijed svoje neurbanizirane, slobdne keltske tangente ostao duhovno savršeno nezavisan i uzvišen iznad svega što je englesko, konzervativno, tvrdo i isključivo utilitarističko, George Bernard Shaw je i marksist od svoje dvadeset i druge godine. U govoru, što ga je održao na svoj sedamdeseti rođendan u londonskom Metropole Hotelu pred parlamentarnim predstavnicima Labour Party (pod predsjedanjem Mac Donalda), on je govorio o Marxu kao o

čovjeku, koji je izmijenio ideje svijeta. Karl Marx je Bernarda Shawa učinio zrelim i on imade o Marxu zato tako odlično mišljenje, jer ga je učinio čovjekom.

*»Socijalizam me je učinio čovjekom. Inače bih bio ono isto, što su toliki moji drugovi od pera. Pogledajte te druge literate i vi ćete shvatiti, zašto sam tako povrh svega ponosan na to, što sam socijalist.«*

Taj je socijalizam G. B. Shawa fabijevski i kunktatorski socijalizam. On oklijeva već punih pedeset godina, i od njegovih prvih ekonomskih teoretskih rasprava o višku vrijednosti, od onih polemika u prvoj temperaturi marksizma do posljednjih, posve rezigniranih sentenca u »Metuzalemu«, kroz čitav taj socijalizam G. B. Shawa provlači se jedna jedina tiha, osjećajna, kontemplativna nota, ton sordiniran, još uvijek više revolucionaran štimung nego aktivnost, više samilost nego mržnja, više rezignacija i pesimizam nego fanatizam čovjeka prevratnika i organizatora novog ljudskog poretka.

G. B. Shaw počeo je da piše drame relativno kasno. On je onda već prebacio trideset i petu godinu i bio vrlo uvažen kritičar s godišnjim dohotkom od dvije stotine funti sterlinga, istaknut govornik, političar, publicist i agitator. Kao kontinentalni sjevernjački dekadenti na prijelazu stoljeća, i Bernard Shaw počeo je s problemima ibsenizma, s onim infinitezimalnim linijama nostalgije, što vuku Elidu Wangelovu iz provincijalne tišine maloga fjorda na otvoreno more, što tako sablasno djeluju, kada se čuje u noćnoj tišini, kako Nora škljoca ključem u haustoru u trećem činu na odlasku — iz trulog i blesavog života u život novih i čovjeka dostojnih varijacija. Od Ibsena, pjesnika muzikalnih peergyntovskih štimunga, od Ibsena, dramatičara štimunga na Elgesaeteru ili Rosmersholmu, G. B. Shaw je (negativno) naučio, da je bolje, kad se piše direktno po stvarnom modelu, da na sceni nije važan toliko štimung kao dijalog, i tako se ta ibsenska muzika fantoma, sasvim obratno od Muncha, Przybyszewskoga ili Strindberga, kod G. B. Shawa, mjesto u nordijski prakeltski



lirizam, kristalizira u racionalnu oštrinu, duboku kao zarez anatomskim nožem. U muzičkim recenzijama vagnerijanac osamdesetih godina, borac za pobjedu impresionističkog »plein-aira« u likovnim problemima, neomarksist-dijalektik i fabijevac-organizator u historijskopolitičkim kompleksima, učenik nordijskih rebela, G. B. Shaw napisao je na početku svoga književnog kretanja nekoliko romana, i oslobodivši se sveg verbalnog i opisnog balasta, počeo je da piše svoje dijaloge duhovito, kao što su duhoviti Shakespeareovi razgovori grobara, krvnika i noćobdija, s jakom satiričkom notom Hogarthovom. U jednome od svojih predgovora on dokazuje, da i intelekt može biti produktom engleske klime i da je on više naučio od Irca Charlesa Levera, jednog Stendhalova epigona, nego od Schopenhauera ili Nietzschea. Archer (znameniti engleski kritičar) zapisao je negdje, kako je vidio G. B. Shawa u biblioteci Britanskog muzeja, gdje čita paralelno partituru »Tristana i Isolde« i Marxov »Kapital«, i doista G. B. Shaw, učenik kapetana Antikrista Wilsona, koji se je pobunio protiv Kristove propovijedi na gori, čovjek, koji je učio kod Stuart-Glenniea, Buckleova nasljednika, više nego kod Kanta ili Lessinga, sam je istakao, kako mnogo bolje poznaje i shvaća Mozarta ili Haydna nego Feuerbacha ili Fichtea. G. B. Shaw je epohu pobjedonosnog britanskog viktorijanskog industrijalizma karikirao s arogancijom ma kojeg satirika osamnaestog stoljeća, i Hogarth ili Voltaire mnogo su mu srodniji od njegovih suvremenika prerafaelita, od Kiplingovih lirizama ili perverzne dekorativnosti Beardsleyeve.

Književni profil pojave G. B. Shawa bijaše već jasno ocrtan u jednome od njegovih prvih romana »An unsocial socialist« (»Nesocijalni socijalist«).

Sidney Trefusis, po majci plemić iz jedne od najstarijih engleskih porodica, po ocu milijunaš i čuveni bogataš, ostavlja svoju mladu ženu Henriettu poslije pet nedjelja braka i odlazi u skitnice, da bi na djelu dokazao i propovijedao svoj socijalizam. Pod imenom Jeffersona Smilasha, slikara, dekoratera, staklara, vrtlara, ugađača klavira, čovjeka koji vrši sve moguće kućne popravke, servira i poslužuje kod stola i

gratis prima sve mudre prijedloge, taj plemić i bogataš Sidney Trefusis skita se kao sluga i danguba, koji za dva-tri penija otvara nove flaše seltersa na gospodskim izletima među gospodskom klasom, i čitava knjiga ispunjena je razgovorima i meditacijama o jalovom životu građanske klase. Smilash Trefusis zapravo je marksist-fabijevac, koji je u sebi već odlučio, da će udariti, samo ne zna pravo, kada bi udario i gdje i zato — logično — oklijeva. On znade vrlo dobro, da novac u džepu bogataša rađa profitom, da su svi džepovi siromaha poderani i da iz njih sve pada napolje. Smilash je, dakle, neka vrsta knuthamsunovske intelektualne dangube, superiorno lice, spremno da se anonimno prehranjuje radom svojih ruku: da diže lopte kod tenisa, da farba vapnom izbrisane linije, da pomaže kod serviranja i da kao neki utvorljivi original-čudak, u flirtu s otmjenim gospođama, ironično apostrofira devetnaesto stoljeće kao »slavno i pobjedonosno 19. stoljeće«. (Chaplin, genijalni glumac, realizirao je na filmskom platnu te besmrtne figure, koje intelektualno uzvišene iznad društvenih predrasuda, s bambusom i halbcilindrom stupaju preko životnih gluposti lagano, somnambulski, u komičnom svladavanju materije: kod Chaplina gestom kod G. B. Shawa paradoksom.)

U tom jednom od prvih romana G. B. Shawa govori se još na čitavim stranicama o nastajanju profita u tekstilnoj industriji, i ljubavnici poslije pet nedjelja braka govore o diktaturi strojeva nad čovjekom, o monopolu, o koncentraciji i akumulaciji kapitala. Fabula je još uvijek nezgrapna i naivna, kompozicija nema radnje, lica umiru i zapleti se rađaju iz bespomoćnosti i bezizlaznosti, ali razgovori su već vođeni na onim ekstremnim linijama istinoljubivosti, na kojima stoje Shakespeareovi dvorski luđaci ili Byron ili Shelley, kada su daleko iza sebe ostavili čitavo glupo i nesimpatično građansko društvo građanskog »slavnog i pobjedonosnog 19. stoljeća«. U tim baronetima, agrarnim junkerima, u industrijalcima i gospođicama, koje su šengajsti iz spleena, u tim gospođama, koje su spremne da svakome prosjaku prišiju gumb, a žive od dvadeset hiljada funti godišnje rente, u tim konturama ocrtava se već jasno budući Shaw, koji je sedam



godina poslije »An unsocial socialista«, u svojoj prvoj drami o londonskim kućevlasnicima »Widower's houses« (1892), dao prvu realizaciju stanarskog, stanarski svijesnog dijaloga i jake, gvozdene, logične shawovske konstrukcije, tako karakteristične za čitavu seriju njegovih kasnijih scenskih djela i galeriju onih bezbrojnih tipova, što ih je duhovito ovjekovječio u svojim dijalozima.

Šest godina poslije svoje prve drame (1898) napisao je Shaw i kod nas dobro poznati »Zanat gospođe Warren«, a sedam godina poslije »Gospođe Warren« (1905), u »Majoru Barbari«, ocrtao je đavolski profil milijunaša Undershafta, realiziravši u petnaest godina tri osnovna tipa svoje društvene morfologije. Gospodin kućevlasnik Sartorius u »Widower's houses« i gospođa Kitty Warren i gospodin Andrew Undershaft spadaju u galeriju nitkova i negativnih figura, koje pod tvrdim štirkanim plastronom svoga fraka i pod dekolteom svoje večernje toalete nose masku opasnog društvenog parazita, što vampirski siše krv svome bližnjemu i hipokritski prevrće očima nad lešinama, govoreći o moralu i o društvenim reformama tonom molijerovskim, punim namještene, scenske tartiferije. Gospodin Sartorius imade u najbjednijim i najsiromašnijim kvartovima londonskog West Enda ogromne kasarne, prenatrpane bijedom i žalostima, i iz onih smradnih kućerina oko St. Gilesa, St. Marylebonea, Bethnal Greena on izbija svoju solidnu rentu, pomoću koje onda gospodski putuje po Rajni i otmjeno odgaja svoju kćerku Blanche, koju je sretno zaručio za nećaka lady Roxdale, doktora Harry Trencha, dobronamjernog naivčinu. Kao gospođa Warren što izbija imetak iz svojih bordela ili Andrew Undershaft iz svojih topova, i gospodin Sartorius cijedi kap po kap krvi iz svojih siromašnih stanara, i njegov razgovor s inkasatorom Lickcheeseom, ona scena u biblioteci, kada na stolu biblioteke stoji vrećica s utjeranim srebrnjacima te bijedne i krvave najamnine (a govor je o »literarnoj atmosferi te biblioteke«), imade mnogo duboke sugestivnosti, tako da već u toj drami G. B. Shaw daje sve konture društvenog satirika, koji će taj isti krvavi motiv šekspirski varirati u svojim dramama više od trideset puta, uvijek jednako bolno

i jednako uvjerljivo. I Sartorius i gospođa Warren i tvorničar topova Undershaft ljudi su primitivni, koji su se vlastitom sposobnošću probili do svojih društvenih pozicija, i zato su ti dijalozi, što ih oni vode s drugom milijunaškom generacijom, sa svojom vlastitom djecom, koja su odrasla u institutima i koja ne gledaju više na život direktno nego kroz dalekozor bogataškog odgoja, gorki i u svojoj životnoj logici uvjerljivi i plastični. Jer gospođa Kitty Warren, koja trguje ženskim mesom od Budimpešte do Bruxellesa, ne filozofira s tenis-reketom u ruci, u sjeni perivoja, iz ljuljačke, s cigaretom u ustima, kao njena jedinica Vivie, nego govori sa stanovišta konobarice, koja je prodavala pečene ribe kraj carinarnice u čađavom predgrađu nedaleko Waterloo-kolodvora za četiri šilinga i uz četrnaest sati dnevnoga rada. Nije isto biti moralni puritanac na renti od 35 posto čistog dobitka stečenog u trgovini ženskim mesom ili prati podove za nekoliko penija. Nitko tako ne prezire bijedu i siromaštvo kao mnogostruki milijunaš Undershaft, sam nahod, koji je na svom vlastitom tijelu doživio, što znači biti gladan i društveno bespomoćan, i koji mrzi bijedu kao nešto što je smrdljivo, ranjavo i bolno i što treba da se sažeže i prezre kao nedostojna guba.

I koliko su god profili G. B. Shawa doista hogarthovski groteksni, u svojoj analizi on ipak nigdje nije prebacio fabijevsko stanovište, stanovište čovjeka, koji kao Fabius Cunctator još uvijek oklijeva, koji vidi kakva je stvar, ali koji se subjektivno nije još odlučio za udarac. Shawov gospodin Sartorius govori mnogo pametnije od doktora Trencha, koji je isto tako parazit i koji isto tako živi od rente i krvave najamnine onih prljavih kasarna u Robbinsovoj ulici, samo su njegovi dohoci uloženi u obliku hipoteke, i gospodin Sartorius, kućevlasnik, nije za doktora Trencha ništa drugo nego inkasator, kao što je i onaj nesretni otac Lickcheese inkasator gospodina Sartoriusa.

Barbara Undershaft, najstarija kćerka tvorničara topova, koja je major u »Vojsci spasa« i koja mnogo priča o bogu i o moralnim strastima, spasavajući duše proletera od alkohola i razvrata, na koncu se priklanja argumentaciji svoga oca tvorničara topova, i tako logika kapitalizma kod G. B. Shawa



pobjeđuje na svim linijama. On nigdje, ni u jednome svom djelu nije pokazao pobjedu i uskrs iz bijede i siromaštva, što su ih ostvarili sami reprezentanti tih najbjednijih i najnižih slojeva, i koliko je god G. B. Shaw u negativnoj analizi fakata velik, on nije, što se aktiviteta tiče, prevladao mentalitet viktorijanskog imperijalističkog doba iz posljednjih decenija devetnaestog stoljeća. Pišući za građansku klasu, G. B. Shaw ostao je žrtva paradoksalne konstatacije fakata, i nije čudo, što je tako polagano prelazio u tihu rezignaciju, više nalik na mudrost Anatolea Francea nego na borbenost O'Neilla ili Londona. Junkere, generale, agrarne magnate, tvorničare topova, bankire, velegradske hohštaplere i doktore, žene iz najvišeg društva i pustolove građanske klase, koji stječu preko noći ogromne imetke, stare razvratnike, koji s bijelim kamašama na nogama i s monoklom na oku putuju čitavim globusom, britansku aroganciju i samosvijest pobjednika i viktorijanskih osvajača G. B. Shaw ocrtao je kritički, i to društvo, koje dangubi na trkama, na putovanjima i u klubovima, on je prikazao u čitavoj goloj i očajnoj praznini srca i duše. Biti marksistički komediograf u eri građanskog prosperiteta, pisati za djecu gospođe Warren ili milijunaša Undershafta komedije sa socijalističkim tendencijama, živjeti kao profesional od tantijema tog istog građanskog društva u prosperitetu, samo po sebi bila je paradoksalna pojava. Da je kod toga G. B. Shaw često puta igrao klovna, koji se jednim okom smije a drugim plače, to je istina. U nemogućnosti da preskoči vlastitu sjenku Shaw je na koncu rezignirao i izgubio vjeru u svijetle perspektive.

# EVROPA DANAS

OD NAJMRAČNIJIH ljudožderskih dana o zvijezdama, o bolestima, o životnim tajnama i pitanjima Evropa (po svoj prilici) nikada nije znala više, nego što znade danas, i znajući danas više, no što je ikada znala, a sumnjajući u sve što zna, Evropa danas ne zna što znade i pojma nema što hoće. Evropa je danas rafinirano bezglava: s jedne strane pametna kao maska protiv otrovnih plinova, s druge slijepa kao staromodna lumbarda, a istodobno izazovna kao kakav velegradski izlog, pun raznovrsnog i skupocjenog besmisla. Evropsko bogatstvo, usred sveopćeg rasapa i nereda, danas je perverzno kao krletka od suhog zlata, optočena draguljima, u kojoj skakuće crveno-zeleni tropski kolibri s jedne srebrne šipke na drugu, i dok ta milijarderska igračka stoji nekoliko hiljada funti sterlinga, pred izlogom prolaze gladna zelena evropska lica, sjene nerada i besposlice, što umiru od glada, jer mjesto njih rade strojevi. Taj pasivni mimohod sušičavih sjena ispred draguljarskih izloga po velegradskim ulicama postao je već književnom šemom, dosadnom kao što su dosadne sve književne šeme, što traju duže od pedeset godina. Ali kako ti naši gladujući sugrađani nisu samo književni klišej i književni ukras socijalnotendenciozne naravi nego i životna stvarnost, to su kontrasti između gladujućih prolaznika i draguljarskih izloga samo jednim dokazom više, kako je naša današnja suvremena stvarnost zaostalija od dosadne prošlostoljetne književne zaostalosti.

»Četvrtu godinu besposlen, primam svaki posao«, bio je natpis limene pločice, što sam je vidio gdje visi oko vrata nepoznatog evropskog prolaznika, promatrajući zlatnu krletku optočenu draguljima u jednom evropskom draguljarskom izlogu. Pred tom milijarderskom krletkom (u izlogu) unakrstio je svoje tuste noge žalostan debeljko, simbol istoč-

njačke mudrosti, kraljevski pric Buddha, na jastuku od oniksa, a na Buddhinom carskom trbuhu, na pločici od slonove kosti, micala su se dva bisera, osvijetljena zelenkasto-fosfornim sjajem, kao kazaljke na satu. Buddha je danas postao stalak za satove evropskih gospođa, i ta sretna zemlja, gdje se danas javno izlaže i prodaje »uz prigodnu cijenu« od sedam stotina hiljada franaka prozirna ženska torbica od sedam hiljada sedam stotina sedamdeset i sedam bisernih zrnaca, okovana briljantnom kopčom u obliku riđovke s krunom od smaragda, ta sretna zemlja leti danas letećim strojevima, koji mogu da podignu nad oblake nekoliko tona dinamita. Na letećim strojevima evropskim danas svira muzika, srče se oranžada, flirtuje se u naslonjačima presvučenim skupocjenom zvjerskom kožom, a te rasvijetljene zračne lađe, oboružane mitraljezima, plinovima i klicama zaraznih bolesti, mogu još ove iste evropske noći da razore evropske gradove, da popale evropske usjeve i da potruju evropsku dojenčad, kao bjesomučne apokaliptične snage. Evropa danas matematski sigurno leti. Pretvorivši zemlju u pravilne kružnice, kojima promjeri znače razmake pojedinih gradova, ostrva i kontinenata, svladavši najnevjerojatnije, pune pustolovina daljine do podataka dosadnog, najobičnijeg zrakoplovnog voznog reda, Evropa još i dan današnji kupuje čudotvorne talismane od platine u obliku padobrana, ili od dragoga kamena, s relijefnim likom Bogorodice od safira, u modrikastom, akvamarinskom ornatu s briljantnim natpisom: »Zaštiti nas, draga majko gospodnja, od zrakoplovne nesreće!«

Sveti Kristofor postao je danas zaštitnikom automobila i parostrojeva, i dok se crkve grade po pravilima najsuvremenijeg graditeljstva od betona i od stakla, grijane centralnim parnim grijanjem i rasvijetljene električnim svijetlom, ratišta posljednjeg evropskog rata postala su skupom, prvorazrednom atrakcijom za promet stranaca, a sv. Otac Papa — kao suvereni vladar — može danas navijestiti rat svojim dragim susjedima i braći u Kristu preko svoje vlastite vatikanske radioantene. Po evropskim velegradovima pokapaju se psi na posebnim, dostojanstvenim pasjim grobljima, i ti pasji mramorni nadgrobni spomenici stoje nekoliko bačava suhoga



zlata, što ga Evropa danas čuva u podzemnim tvrđavama, do kojih je doprijeti teže nego do Aladinova podzemlja iz »Hiljadu i jedne noći«. Evropske gospođe nose narukvice s mehanizmom sata, tako sitnim, kao stakleno graškovo zrno Andersenove kraljevne, koja je stanovala u graškovoj komušci, a u tom čarobnom grašku kleči zelena egipatska sfinga od kalcita, pokazujući titranjem svojih rasvijetljenih očiju, kako odmiče vrijeme. Kao što je Tula potkovala srebrnu buhu, tako je Evropa danas potkovala sve razume i sve pameti čitavih stoljeća, stvorivši od sviju mudrosti ljudskih draguljarske izloge, pasja groblja i krvave poplave, što se pretvaraju za razonodu u glavne atrakcije prometa stranaca: groblja evropskih heroja, koji su pali za civilizaciju Evrope. Posvećujući sve svoje bogato znanje ženama, tkaninama, loptama i strojevima, Evropa se danas miče sa svojim topovskim cijevima i pneumatičkim točkovima i benzinskim kantama i filozofijama kao žalosna sablast, koja između toplih tropskih daljina i maglenog ledenog sjevernog mora ne zna što da počne, čega da se prihvati i kamo da zapravo krene u stravi pred svojim vlastitim utvarama, u protuslovlju sa svojim intimnim lažima, bogata kao nikada još u prošlosti, a prazna i dosadna kao odsvirana gramofonska ploča.

Od sviju evropskih pojava najžalosnija je danas evropska pamet. Kao stari ariston ili od vjetra oboreni limeni dimnjak, ta evropska pamet još je uvijek prebijena stara skolastična metla, kojom je sveti Toma meo crkvu gospodnju, kao što je i danas još metu evropski mislioci sitnozorima i infinitezimalnim vagama svoje tužne takozvane idealističke mudrosti.

Evropa još uvijek razbija svoju tvrdu glavu i piše knjižurine o tome, da li je tvar »stvar za sebe« ili je samo »zamišljena« kao »stvar« i po tome »stvarna«, ili je »stvarna« nezavisno od toga kako je »zamišljena«, i razmišljajući o tome, da li je ljudska misao matematika stvarnih stanja, ili su stvarna stanja samo slike ljudskih misli i matematičkih zamisli, Evropa putuje gvozdenim, oklopljenim tankom, službeno uvjerena o svome božanskom podrijetlu, svake minute spremna da ponovno zakolje dvadeset milijuna svojih stanovnika. Stojeći do koljena u krvi svoje vlastite klaonice,

Evropa posvećuje neobično veliku pažnju pravilnom vezivanju okovratnika, prostiranju stolnjaka, pitanjima ubrusa, oštriga, riba, pravilnog ukuhavanja dunja ili bresaka, biljne hrane uopće ili slikarstva, i pregledavši sitnozorom sve stanice svog moždanog tkiva, nabrojivši nekoliko desetaka hiljada životinjskih i ljudskih bolesti, promotrivši život biljnih ušiju, micanje zvijezda i nevida, rasporivši utrobe svih poznatih životinja: od pasa do radiolarija, Evropa danas — na koncu konca — ipak ne zna, misli li svojom vlastitom glavom ili ne, uvijek još sklona da vjeruje, kako je njen način mišljenja božanskog, nadzemaljskog podrijetla. Koketirajući na jednoj strani još uvijek s nebom i s božanskim tajnama, ona ne će da vjeruje da je sestra majmunska, ali nikako ne će da sumnja u svoje nadzemaljske dividende, u svoje bogom blagoslovljene mitraljeze i u podmornice.

Evropa zna za razloge i za posljedice. Evropa već prilično dugo promatra uzakonjena kretanja pojedinih zemaljskih i zvjezdanih razloga i njihovih posljedica, i spoznavši neobično velike količine takvih pojedinih stvarnih razloga i pojedinih još stvarnijih posljedica, Evropa patetično govori o svome sintetičnom znanju i o svojim konačnim spoznajama, uvijek spremna da sama sebi pobrka svoje arhimedovske krugove, vraćajući se u svoje životinjsko prastanje svakih deset godina najmanje jedamput i hvatajući se za svoj vlastiti rep kao bijesan majmun. Još uvijek na životnom niveauu smrdljive provincijalne menažerije, raspravljajući o raznovrsnim metafizičkim pretpostavkama zbivanja, Evropa svim svojim pretpostavkama o zbivanju pretpostavlja takozvane božanske istine, zaboravljajući staru stoljetnu mudrost, da je čovjek jedino mjerilo svijju ljudskih stvari i da su sva naša iskustva i znanosti, napori volje i postignute ljepote, istine i laži, pojmovi dobra i zla isključivo ljudske vrijednosti. Ljudožderski sebeljubiva i zvjerski grabežljiva, Evropa je izmislila svoga boga kao četverobojnu sliku nad bračnim posteljama prosjaka ili budilicu na noćnome stoliću bogataša: na takvoj bogataškoj budilici Djevica Majka svira zlatnu mandolinu, a svijetlozelena safirna srna kleči pred kolijevkom Novorođenčeta, koje se spustilo s neba da otkupi svojom



krvlju čitavo čovječanstvo i da postane barjak hiljadugodišnjih evropskih ratova i draguljarski ukras na bogataškom, milijarderskom noćnom stoliću. Evropa je već više od sto i pedeset godina zapletena u prekogrobna protuslovlja takozvanoga »čistoga uma« i ona razmišlja o tome, što bi bilo da svijet uopće nema početka i da je do ove suvremene, današnje, evropske krvave stvarnosti već protekla »vječnost«, a s vječnošću već beskrajan niz takvih sličnih evropskih civilizacija, kao što je ova današnja, naša, danas. Ako prije današnje evropske stvarnosti već postoji beskrajan niz takvih Evropa, te nam je jednu Zeus oteo kao bivol, a drugu nam gazi kapitalizam kao pobješnjeli nosorog, treću nam predstavlja šepavi sveti Loyola, dok četvrtu predvode i pljačkaju New York ili Al Capone, ako su Kant i Hitler samo pojave, koje traju bez početka u beskrajnom nizu varijacija, onda Evropa misli, da su to dovoljno jaki dokazi, kako treba vjerovati u Vječnost, u prekogrobne Tajne, a u posljednjoj konzekvenciji i u samoga gospodina Boga. Vjerujući u božju Providnost stoljećima, Evropa je postala tipično evropska u svojim vidovitim i sretnim inspiracijama, kada je kao Giordano Bruno prozrela, da je beskrajan niz evropskih apsurda, kao filozofska zamisao, čovjeka nedostojan i da je mnogo veće djelo razmišljati o malim ljudskim razlozima nego o prekogrobnim maglama i gluhonijemim, zvjezdanim neizvjesnostima. Tipična je evropska pojava, da su najveće evropske istine izgovorene ispod vješala, na stratištima, po tamnicama i na golgotama, a te raspete i popljuvane istine postaju evropske zastave i traju vjekovima. Imena ponižena do javne pljuvačnice, imena žigosana osudama sudova i javnoga mnijenja postaju evropski svjetionici, koji onda svijetle stoljećima.

Fantastična i nevjerojatna zemlja, puna draguljarskih izloga, luksusa i prosjaka! Čudno stanje, gdje se skupocjene i rijetke vrste velegradskih pasa pokapaju na mramornim grobljima, a geniji, o kojima Evropa deklamira patetično stoljećima, nestaju po bezimenim grobovima i u očaju samoubojstva. Evropa je danas luksusno noćno zabavište, gdje u rasvijetljenim akvarijima plivaju srebrne ribe za želuce evropskih sladokusaca, a u mramornim bazenima gole i zlato-

vlase žene za postelje evropskih sladostrasnika. Ribe i žene, knjige i glazbe, vjere i zakoni, pogledi na svijet i pjesništvo, sve se prodaje u Evropi za novac, i umjesto čovjeka moneta je danas jedina mjera, jedina vaga i jedina svjedodžba ljudskih svojstava. Evropske žene dangube po kavanama sa živim leopardima, s mokrim tropskim zmijama, s kitajskim psima i malajskim mačkama, u krznu sibirskih i tropskih zvjerova, u cipelama od krokodilske kože, okupane u vodama što mirišu po kanadskoj omorici, a parostrojevi kojima Evropa putuje lože se brazilskom kavom. Strojevi evropski rade i stvaraju dvadeset i četiri sata na dan, i danas, kada je evropska materijalna kultura veća nego ikada prije, kada Evropa znade više, nego što je ikada ranije znala, danas se intelektualna Evropa dosađuje. Ona je blazirana, slika gitare, lule i staklene flaše na kockastim stolnjacima, puši engleski duhan i igra bridge, a crnačka muzika jedini je lajtmotiv evropske tužne ljubavi. Evropa je danas oglupljela kao stara, krezuba usidjelica i frajla-narednikovica »Vojske spasa«, ona sluša pomoću radioaparata prijenos nogometnih utakmica, i dok strojevi produciraju beskrajne količine materijalnih vrijednosti, njeni besposleni stanovnici gladuju. Kavom se lože parostrojevi, mlijeko se prolijeva u more, a žetve se pale, jer ima suviše kave i mlijeka i žita. Strojevi rade bezglavo, upravljaju burzovnim tečajevima, bankovnim poslovima, željezničkim mrežama, hidrocentralama, petrolejem i žitom, strojevi rade sve brže i sve bezglavije, Evropa se zagomilava robom i bijedom sve neodgovornije, i to umnožavanje rekorda, olimpijskih uspjeha, knjiga, žalosti, gladi, smrti i blagostanja, to nagomilavanje kontrasta između raskoši i patnje i sve mračnijih nesreća, ta današnja pijana evropska vožnja bez smjera u vremenu i u prostoru odvija se u znaku pitanja, koje od dana do dana postaje sve sudbonosnije.

Tridesetak naroda putuje danas Evropom, a svaki od tih naroda nosi u ruci stakleni ljiljan svoje narodne nevinosti. Zaljubljen sam u sebe, svaki taj evropski narod kreće se



naprijed s pogledom uprtim natrag, spram svoje takozvane narodne prošlosti, kao Danteovi krivi proroci s licem zavrnutim spram stražnjice u dvadesetom pjevanju »Pakla«:

*Chè dalle reni era tornato 'l volto;*
*E indietro venir gli convenìa*
*Perchè 'l veder dinanzi era lor tolto.*

*Forse per forza già di parlasia*
*Si travolse così alcun del tutto;*
*Ma io nol vidi, nè credo che sia.*

*Se dio ti lasci, lettor, prender frutto*
*Di tua lezione, or pensa per te stesso*
*Com' i' potea tener lo viso asciutto,*

*Quando la nostra immagine da presso*
*Vidi sì torta, che 'l pianto degli occhi*
*Le natiche bagnava per lo fesso.*[1]

Promatrajući krvave šekspirske scene i umorstva na pozornici svojih narodnih, historijskih kazališta, okrenuti licem i uspomenama i odgojem i tradicijom crkvenom i usmenom i pismenom predajom i običajima i zakonima natrag, evropski narodi miču se u slijepim povorkama po cestama svoje historijske slave, koje redovno svršavaju s monumentalnim slavolucima, građevinama velebnim i slavnim, pod lukovima kojih spavaju narodne slave svojim poznatim gluhonijemim historijskim hiljadugodišnjim snom.

[1] Jer okrenuto lice prema leđma
Svakome bješe, pa im bilo ići
Natraške, sprijeda nisu vidjet mogli.
Bog tako dao da ti ovo čitanje
Korist donese! Štioče, sâm sudi
Možda je tako kljenutu čovjeku
Izvrnut vrat, al dosad nikad nisam
To vidio, i u to ne vjerujem.
Jesam li mogô ostat suhih vjeđa,
Kad izbliza vidjeh, kako lik nam ljudski
Svinut je tako, da mu suze kvase
Guzove, dolje po žlijebu tekuć.

(U prijevodu V. Nazora)

I danas se miču evropski narodi spram svojih narodnih metafizičkih apoteoza, a promatrati tu povorku trijezno, kako prolazi, kako urla, kako pali buktinje i novinske članke svoga zanosa, kako zvekeće oružjem, to je za pristojan evropski mozak prizor poznat, a istodobno prilično odigran, nezanimljiv i otrcan, kao kakvo dosadno poglavlje Cezarova »Galskog rata«.

Prolaze narodi evropski u mimohodima historijskim, kao da je netko po kontinentima rasuo pune kutije dječjih olovnih soldata, i dok nad usijanom retortom Faust sebi razbija glavu zbog evropskih dilema — treba li vjerovati ili htjeti, biti ili ne biti, doživjeti ili znati, dok se u mozgovima evropskim kao u alkemijskim pivnicama kuhaju osnovna i neriješena pitanja o odnosima subjekta i objekta, o apsolutnom i o relativnom, dotle se evropski narodi igraju svojim olovnim igračkama ratova, i ta djetinja halabuka traje u Evropi neprekidno već sedamdeset hiljada godina. Glas tog evropskog dječjeg bubnja glasniji je od Platona i od Kanta, i dok se na katedrama javljaju stare crkvene papige sa svojim apriorističkim smicalicama, mimohod evropskih naroda traje po svim evropskim cestama i u svim smjerovima, u osnovnom protuslovlju sa svim pravilima evropske pameti, ali s blagoslovom božjim i svim dobrim željama evropskih kršćanskih biskupa. Evropa važe, ispituje i mjeri razloge i posljedice, Evropa razmišlja o tome, kako je život velika količina nečeg što se čuje, vidi i pipa, Evropa raščlanjuje čovječji tjelesni ustroj i živčane sustave najsuptilnijim analizama oćuta, a evropski narodi defiliraju u oklopima i u kacigama, s plinskim maskama i u kaučuku, kao piloti-ronioci i kao zrakoplovci, oboružani smrtonosnim cijevima i okićeni crveno obojadisanim nojevim perjem, zaogrnuti gardističkim sentištvanskim leopardovim kožama, medvjeđim šubarama, britanskim i pruskim junkerskim mrtvačkim lubanjama, kao znamenima husarskih regimenta smrti.

I dok Evropa piše knjige o pojmovima dobra i zla u ljudskom smislu, o problemima koristonosnog i naprednog u smislu ljudske djelatnosti i unapređenja zajedničkih interesa, dok suvremena neurofiziologija objašnjava današnju



stvarnost kao titranje životnotjelesnih i takozvanih »psiholoških duhovnih« snaga, preko te analize oćuta i toga spektra »duhovnog« zaronjivanja u nepoznate i zvjerske dubljine ljudske misli i strasti, preko svih tih posljednjih evropskih rezultata gaze i bubnjaju olovne dječje igračke, okićene konjskim repovima i zvjerskim krznima, s frulama i s bubnjevima, na konjima i na mazgama, kopita konjanička gaze preko Arhimedove geometrije, i udari evropskih vojničkih truba odzvanjaju ozbiljnim i dostojanstvenim tišinama današnje evropske misli.

Prolaze tako vjekovima evropskim ti hopliti i falangiti helenski i honvédi madžarski, ti sfendoneti antički, balističari, strijelci, križari, pirotehničari i vitezovi, feldvebeli habzburški i trijariji rimski, landsknehti švapski i centurioni cezarski, švajcari i kondotjeri, hladnokrvni maršali i vojskovođe-šahisti, kako ih je Jack London okrutno prozvao »inženjeri smrti«, blazirani engleski lordovi s Dunhill-lulom među zubima, koji su klali po sudanskim mjesečinama i na himalajskim glečerima, po nizinama flandrijskim i na debelom sivom ledenom moru, a evropska djeca bubaju napamet u pučkim školama njihove generalske, legendarne životopise i sanjaju o njihovim nadzemaljskim pobjedama, kao o bengalskim, grčkim i carigradskim vatrama. Bubnjaju i trube u beskrajnim povorkama fiziliri s kremenjačama, infanteristi s Hotchkissovim mitraljezima, i ti beskrajni bataljoni lovaca i domobrana, izvidničara i uhoda, slobodnjaka i gardista, te bezimene silne i nepregledne procesije evropskih pješaka bubnjaju, hodaju i pješače po Evropi već sedam hiljada godina, uvijek između istih gradova, uvijek u istome smjeru: na Rajnu i oko Rajne, preko Dunava i Jadrana, oko Karpata i Velebita, od Visle do Labe, od Marne do Madrida, i uvijek tako, između Nürnberga i Sedana, Waterlooa, Wagrama i Skoplja, Evropa hoda hiljade godina i vrti se oko istih dimnjaka, krvareći kao ranjena hijena u jednom te istom zatvorenom krugu oko istih plotova i oko istih gnojnica. Evropa tako tapka smrtno ranjena na istome mjestu sto i petnaest koračaja u jednoj minuti, po pravilima međunarodnih pješačkih vježbovnika; a da se je od početka zaputila u jednome smjeru, čovječan-

stvo bi već prije tri hiljade godina bilo stiglo do prvih zvijezda, o kojima evropska lirika sanja već nekoliko hiljada godina. Gardisti i husari evropski, sanjajući međutim više o zvijezdama podoficirskim, sa svojim bogatim nakitima od labudova perja i ukrasima od raznobojne tkanine, laka, nikela i kože, sa svojim šišacima i kokotima, kacigama i čakama, s patrontašama i manlihericama, s bubnjevima i lafetama prolaze u glasnim mimohodima preko Evrope, kao preko dvorišta stare kasarne, u kojoj je vladao Fridrih Veliki, kada je u njoj Kant pisao svoju utopiju o vječnome miru, a danas — sto i trideset godina poslije Kanta — u njoj sjedi gospodin kancelar Hitler.

U Evropi postoje individualnopsihološki i duševnoanalitički psihofizički zavodi, gdje se naučno ispituju snage mirisa, djelovanje boja, kucaji srca; u toj zemlji djeluju bezbrojne zvjezdarnice, a po evropskim knjižnicama ljubomorno se čuvaju rezultati hiljadugodišnje znanosti, i dok sedamdeset hiljada kipova gordo bilježi historiju evropske pameti, između tih teleskopa i svjetionika, između tih slavnih spomenika i piramida knjiga prolaze i sviraju kapelmajstori i tamburi, svirači i trubači, stupaju saniteti i ranarnici, bubnjaju elitne čete tirailleura i voltigeura, fizilira i mušketira, grenadira i alpina, bersaljera i plemenitih vitezova karabinjera. Tutnje potkove konjske pod svjetlucavim pancerima kirasira, trese se evropsko tlo pod konjskim patosom dragonerskim, husarskim i ulanskim, promiču šume kopalja na teškim belgijskim kobilama, zvekeću sablje o bedra plemenite arapske pasmine, zastave pronose evropski narodi, udaraju trube, grme topovi, dime se požari, Evropa samu sebe opsjeda, Evropa samu sebe ubija i kopa lagume pod svojom vlastitom tvrđavom već hiljade godina. Trubači garde du corpsa berlinskoga, chasseuri d'Afrique, chasseuri à cheval, tjelesne bečke garde i Arcierenleibgarde riteri, vitezovi i baruni štajerski, zelene dolame Life-Guardsa, kacige Dragoon-Guardsa, Royal-Dragoonsi, sivi i magleni šinjeli Royal-Scots greysa, svi ti evropski nizovi konjaništva i pješadije, topničke grupe i brigade, divizije i mase, kolone i cijevi, lafete, kalibri i municija, od alpinskih glečera do bombajske mjesečine, svi oni putuju, grme, sviraju, prolaze, bubnjaju, s crvenim perjem i plavim kokardama, s trokutnim klobucima i čakima, iskićeni zlatom i opšiveni rojtama, galonirani, ispeglani, lakirani, obrijani i za smrt okupani evropski građani, koji tako umiru, nevini kao kokoške, već hiljade godina. Zvekeću konjski lanci, škripe nova mirisna sedla, puše se zvjerske nozdrve, a topovi brundaju kao bumbari, grme kao lumbarde, praskaju kao karteče, gruvaju mužari i katapulti, padaju bombe iz zraka, puše se otrovni plinovi, pale se čitave provincije, odzvanjaju pješačke potkove, tutnje okovani kundaci, bliješte gole izvučene sablje, prolaze saperi, pioniri, inženjeri, intendanti, tehnička lica u oklopljenim automobilima, na diližansama i u salonskim pulmanima, miču se tankovi kao pretpotopne kornjače, dižu se u zrak dépôti praha i baruta, sijena i žita, tkanine i ugljena. Evropa bubnja i uništava svoje vlastito bogatstvo već hiljade godina. Evropa, dekadentna, wildeovska, goblenska, zlatno protkana zemlja, koja uživa u nijansama samoglasnika i u sinkopama bizarnih odnosa pojedinih zvukova, ta smiješna zemlja kolorizma i lirike, glazbe i nauke i hiljadugodišnje ljubavi spram bližnjega baca svoje vlastite narode u biblijski krvoločne sudare, kao izbezumljeni regulator prometa, koji trideset hiljada vlakova usmjeruje na istoj željezničkoj liniji u dva protivna smjera, uživajući u suludom sudaru nečuvene katastrofe, koja je po evropskoj logici u svakom slučaju neizbježna, ali glavno je da ratne bilance pokazuju propisane dobitke.

Moda se mijenja u Evropi svakog decenija, kao što se po prirodnim zakonima izmjenjuju godišnja doba, pak je i pitanje naoružanja evropskog u biti samo pomodni trik, kao pitanje oblika ženske krinoline, mufa ili šešira.

Dvoboji vitezova konjanika na sredovječnim turnirima preneseni su danas u zračne visine od dvije hiljade metara, a mjesto staromodnog rimskog ili renesansnog konjaništva danas djeluju na bojnim poljima diessel-motori. Tehnika je danas jedina evropska nada, a savršeno istu funkciju, koju su u rimsko vrijeme obavljali gvozdeni ovnovi *(arietes)*, okovane rovke *(testudo)*, pomične kolibe *(vineae)* i opsadni tornjevi *(turres)*, danas na modernom ratištu vrše oklopljeni tankovi od trideset i dvije tone trgovačkog patenta i sistema fir-

me »Vickers« sa 142% čistoga dobitka. Po čemu se Cezarova *ballista* razlikuje od današnjeg suvremenog, najmodernijeg bacača mina, a zar katapulti kojima su Rimljani razorili Kartagu nisu identični s aeroplanskim katapultima na bilo kojoj međunarodnoj oklopnjači iznad trideset hiljada tona? Cezar je bio isto takav ratni liferant i tvorničar katapulta, kao što su danas Krupp ili Schneider. Legije, kohorte, manipule i centurije rimske današnje su evropske regimente, bataljoni, satnije i vodovi današnje međunarodne infanterije, a rimski streljački jarci, vučje jame, prsobrani i šančevi i danas stoje u Evropi kao i prije dvije hiljade godina. Jezik rimskog vojničkog règlementa: blokade i opsade *(obsidio, oppugnatio)*, juriši i lagumi *(expugnatio, cuniculi)*, znakovi truba *(tuba)* i rogova *(lituus)*, vojnička prtljaga i raporti, tegleće blago pukovnijskog trena *(iumenta)*, sve je to još uvijek današnja evropska stvarnost: kao što su rimske legije vodile pred sobom po bitkama jariće i srne, koze i kuniće, i današnje engleske pukovnije imaju svoje pukovnijske mascotte: bijele koze, golube, pse, kanarince i miševe. To, što su se u srednjem vijeku ljudi polijevali uljem, a danas se dave gorućim plinom, stvar je više tehnike nego ukusa, koji se za trajanja beskrajno dugih stoljeća u kriminalnom smislu promijenio jedva jedvice za jednu vučju dlaku. Evropa (dakle) svoju evropsku dlaku mijenja, a katapulte i *balliste* i sto četrdeset i dva percenta čistoga dobitka ne da, jer je takav način ratovanja podloga evropskog idealističkog nazora o svijetu, kome je prva i osnovna pretpostavka, da je bog stvorio čovjeka na svoju sliku i priliku. Katapulti i bubnjevi, kao vječno istiniti apriorističniₚojmovi o dobru i o lijepu, baza su evropskog moralnog zakona, koji je ukorijenjen u našim dušama od početka.

Žalosno je promatrati Evropu, kako prolazi sa svojim glazbama, zastavama i bubnjevima, misliti od prilike na način, koji sam imao čast da vam u uvodu prikažem, biti prolaznik i gledalac, pasivan, kontemplativan, sam sebi i pred sobom odgovoran, a istodobno nemoćan i sentimentalan, kao što su nemoćni i sentimentalni svi evropski građani, koji o Evropi misle s onom istom rezignacijom, s kojom su u Ateni i u Rimu razmišljali o antičkom propadanju carstva mediteranejski skeptici.

Stojim tako u centru jednog zapadnoevropskog velegrada i promatram Evropu kako defilira sa svojim baterijama i tankovima, s mladim, konjskom krvlju nabijenim eskadronima, s veselim crvenim trubačima, u oblacima mirisa štale i juhte, oficirske pomade i baruta, tu mladu, još uvijek zdravu i pobjedonosnu Evropu, koja se kreće u kozmosu na svom bijelom, bijesnom olimpijskom biku, kao vladarica nad okeanima, nad ledenjacima i nad dalekim kontinentima. Prolaze beskrajne čete, sviraju i bubnjaju, stegnute, vitke, smione, mlade falange dječačkog mesa, a oko toga defileja bruji evropska velegradska ulica. Mlade nasmijane žene sa zalizanom svijetloplavom, platine-blonde obojadisanom (kao slama žutom) kosom, s leopardima u naručju, s vučjacima i malim kineskim psima (svojim javnim ljubavnicima). Pastelnomodre tkanine s polarnim lisicama. Žene i djeca, majke i sestre viču, smiju se i pozdravljaju čete rupcima, kokardama, trobojkama i katarinčicama. Ulica plješće, skida šešire pred zastavama, ulica viče i odobrava, mali dječaci u odorama scottboyskim, sestre pomoćnice s crvenim krstovima, majorice i narednikovice »Vojske spasa«, svi sakupljaju priloge za evropsku ljubav spram bližnjega, zvekeću žarama i škrabicama, ulica se kreće, veseli, puk se smije i zabavlja, igara mu treba i kruha, zrakoplova, zastava i glazbe, Evropa je još uvijek poganska i luduje po sajmovima, proštenjima i slavama od početka, savršeno nehajna spram svega, što nije spol, meso ili krv. Između draguljarskih izloga, vodoskoka i drvoreda, između mramornih građevina punih krilatih brončanih konja, bikova i lavova, pod spomenicima evropskih genija s retortama i harfama, valja se evropska ulica, prodaje novine, svira harmoniku, klepeće klepetaljkama, izvikuje robu, a vojske evropske prolaze sa svojim crkvenim svetiteljima, s oklopljenim kraljevima, s mučenicima i sa zastavama, ja gledam te poplave ljudske zategnutog daha i vidim da pokraj mene stoji čovjek u crnoj pelerini i da je neobično blijed. U svom staromodnom bohemskom kostimu, upalih očiju, bradat, sjeća

me na Petőfijeva četrdesetosmaša Apostola, a moguće da je Childe Harold ili Onjegin ili Mickiewicz, kada je pisao svoj »Przegląd wojska«? Fantom i pustolov, vitez lutalica, zvjezdoznanac ili prikaza, taj mi se čovjek smješka ironično i kao da je pogodio moju najsakriveniju misao, on mi je pristupio intimno i zapitao me, što ja mislim, što bi trebalo da se poduzme, da Evropa konačno prestane s tom svojom pethiljadagodišnjom djetinjastom halabukom? Ne sačekavši moga odgovora, taj je neznanac progovorio mirno i uvjerljivo, a meni je izgledalo, da je od svega toga duhom i mislima, pa čak i osjećajima, odsutan, upravo uzvišen iznad tog vulgarnog bubnjanja i da mu je savršeno indiferentno sve to zemaljsko micanje, kao da zemlju promatra iz velike, zvjezdane daljine.

Glas mu je bio tih i miran, tipičan glas neurastenika, koji sebi umišlja, da je snaga njegovih misli jača od bilo kakve grmljavine bubnjeva.

— Ja sam o tome mislio prilično dugo, gospodine, i mislim da bi trebalo zabraniti bubnjanje. Evropa će riješiti pitanje ratne opasnosti onoga dana, kada bude zabranila bubanj. Pogledajte, molim vas, onog blijedog starca, sa štapom od slonove kosti, što maše svojim cilindrom, a sam stoji na rubu groba. On je jedinoga sina izgubio u Flandriji, a bubanj je taj, koji toga pokojnika hipnotizira, da se miče po taktu te paklene muzike, kao galvanizirana žaba. Gledajte i posvetite pažnju, molim vas, kako kobile strižu ušima! To je bubanj, koji raspaljuje živce u konjskim glavama! Čitao sam, da je stravično slušati po prašumama na Kongu, kako iz daljine grme ljudožderski bubnjevi! Otkada su belgijske vlasti zabranile bubnjanje na Kongu, opaža se u posljednje vrijeme osjetljivo opadanje kanibalizma.

— Da li je to doista statistički dokazano?

— Ne znam. To je samo poezija. Ja sanjam po svom građanskom zanimanju, jer ja sam pjesnik. Ali o tome, kako je bubanj najveći neprijatelj čovječanstva, ja sanjam već dugo i mislim da nemam krivo. Jer — molim vas — pogledajte onoga čovjeka u gumenim kolicima. To je stopostotni invalid. Njemu su odsjekli obje noge i obje ruke i oslijepili su ga, a ta rasparana vreća od čovjeka, ta slijepa pomična utroba smije



se zadovoljno, jer je omamljena bubnjanjem. Ja i sâm osjećam, kada oko mene bubnjaju, kako mi kipi krv u žilama i kako mi slabi snaga moždana, a čovjek je predugo grizao po prašumama jaguarske grkljane, da bi mogao pregorjeti sve ono tamno i zvjersko u sebi, što ga je u posljednjoj konzekvenci i stvorilo čovjekom. Bubanj je, nema sumnje, majmunski izum. Tom, danas savršeno bespredmetnom, pasjom ili kravljom kožom gola i bespomoćna tropska opica plašila je po prašumama mačke i zmije, a kao što se dogodilo svim tim bijednim majmunskim izumima, i bubanj se poslije popeo čovjeku na glavu i zavladao njime. Čovjek je tako izmislio boga, a sada kleči pred njim stoljećima. Čovjek je iščeprkao iz blata zlato, a sada ta bespredmetna kovina vlada njegovim nazorima i uvjerenjima. Čovjek je izmislio strojeve, a danas strojevi vladaju čovjekom, umjesto da je obratno! Ali od svih tih izuma bubanj je, vjerujte mi, mili moj, od boga, od zlata i od stroja danas bespredmetniji i trebalo bi ga bez pardona skinuti s dnevnog reda i to odmah, momentano!

Govorio je tiho, uzvišeno iznad svake, pa i najmanje sumnje da možda nije sve baš savršeno tako, kao što se njemu čini, i ja sam mu vjerovao svaku riječ.

Gledali smo evropske čete: iz one šume golih noževa, sabalja i kopalja i mačeva, ispred geometrijski pravilnih četvorina pojedinih četnih tjelesina, na vitkonozim engleskim konjima u karamelnoj svijetloj boji (sasvim svijetloj kao svijetli mélange), okićeni sabretacheima i kartušama, micali su se polagano maršali i generalisimusi evropskih armada. držeći u rukama simbole svoje časti, mačeve i maršalske štapove, kao dostojanstveni brončani spomenici.

Uzrujan patosom gologa noža (što Evropom vlada stoljećima), ja sam se uznemirio. Uzbuđen nebrojenim zvijezdama i vrpcama i dekoracijama na tim maršalskim frakovima, što su ih krojači po današnjim blatnim streljačkim grabama podrezali, kao guskama krila, pa te obrezane barokne odore danas izgledaju više kao smeđe bluze rudarskih radnika, a s onim beskrajnim baroknim križevima i ordenima predstavljaju (u najmanju ruku) krojačkopomodni nesporazum i

protuslovlje s najosnovnijim temeljima nekog, kakvog-takvog, ali donekle ipak skladnog ukusa, uzbuđen, dakle, tim sajamskim besmislom, ja sam počeo temperamentno psovati po našoj sudbini, koja nas je rodila u ovom neukusnom paklu.

On je ostao uzvišen iznad mog afekta i ovaj put.

— Vaše je uznemirivanje savršeno plitko i neosnovano! To pitanje trebalo bi promatrati s višeg, ljudskijeg gledišta! Ova stara kostobolna gospoda, te trbušine s prvim znacima šećerne bolesti i zapletaja crijeva i žučnog kamena, ti slavni historijski, evropski vojskovođe, kojima se nosovi crvene od skleroze, nisu nikakvi Colleoni ni Gattamelate! Oni su galonirani kao vratari na portama prvorazrednih hotela, i — molim vas — gledajte, kako se sipljivo i nespretno premještaju u svojim novim sedlima! Nije ugodno s trbušinom od sto i pet kila i sa zlatnom žilom sjediti na kobili i opsjedati Magdeburg! Oni stoje na vratima hotela, a u tim hotelima stanuju oni drugi, nevidljivi i bezimeni, oni, zbog kojih se događaju sve te evropske fanfaronade i operete već stoljećima. Bonaparte, na primjer, koji je bio uvjeren, da je zauzdao Evropu kao svoju kobilu, bio je isto takav galonirani šambelan u tuđem predsoblju, kao svi ti Wallensteini i Eugeni, Turennei i Bernadottei! To i jest tragika tog cezaromanskog poziva, što ti maršali stoje kao straže na vratima hotela, u kojima stanuju drugi; uvjereni subjektivno da tresu svjetovima, maršali zapravo vrše funkciju običnih vratara, koji su namješteni radi tuđeg komfora.

— A tko stanuje u tim vašim takozvanim prvorazrednim hotelima?

— Vi bogme ne, najmiliji moj!

— A vi?

— A ja još manje, naravno, glupoga li pitanja! Ja sam se zvao Giordano Bruno, pak su me spalili živa, a kada sam umro u njihovu smislu pristojno, kao ugledan veleposjednik i bogataš Voltaire, tri puta su me izbacili iz groba. Jedamput sam se rodio kao Bakunjin, pak su me gonili do smrti poput bijesna pseta, a kao Hercen ili Mickiewicz krepao sam u izgnanstvu. Ovi isti kočoperni donski kozaci, što tu urlaju pred nama, pregazili su me kao Petöfija, a kao prezreni Židov



Heine i danas sam još njemačka pljuvačnica. Mene su zaklali kao Landauera, a moje lordovsko ime Byronovo bilo je nepristojno izustiti glasno u lordovskom društvu još pet decenija poslije moje smrti. Umro sam kao paralitik i bluna Baudelaire, a kao Verlaine pisao sam pjesme bogorodici, ali ni to mi nije pomoglo ništa; svejedno su me zatvorili i kaznili zbog nemoralna života. Pobjegao sam u tropske groznice kao Rimbaud, među Crnce na Tahiti kao Gauguin, u ludnicu kao Van Gogh, a sada stojim ovdje i promatram te evropske pobjedonosne mimohode i ne vjerujem, da će to principijelno pitanje evropske civilizacije riješiti N. E. maršal von Iks und Ipsilon. Mene, dakle, ova gospoda maršali ne straže, nego onu drugu gospodu, onu nevidljivu, problematičnu gospodu, anonimne evropske predstavnike, među koje ne spadamo ni vi ni ja, a ti fantomi, zbog kojih su padale Kartage i Carigradi, uvijek su odsutni i ne prisusvuju nikada nikakvim javnim priredbama. Ni u parlamentima, ni na vojničkim proslavama, ni u bitkama.

Ovaj staromodni, četrdesetosmaški fantom, koji mi tu govori o nevidljivim sablastima i o evropskim fantomima, zbunio me potpuno; ja sam oduvijek bio sklon vjerovati, da je Evropa prilična ludnica, ali da se njome igraju nevidljivi fantomi kao dječjom igračkom, to mi je izgledalo ipak pretjerano.

— Ne će to sve biti baš tako, kako to vama izgleda. Vi sve to, čini mi se, promatrate za jednu nijansu malko ipak suviše bizarno. Vi pretjerujete lirski, vi ste najposlije i sami priznali, da vam je pjesničko pretjerivanje glavno građansko zanimanje!

— Dragi moj, s ovakvim provincijalnim golubima (kao što ste vi) prilično je teško inteligentno razgovarati! Jeste li primijetili onu zlatnu krletku za dvije hiljade funti tamo u izlogu?

— Jesam!

— A onu ogrlicu za sedam stotina sedamdeset i sedam hiljada franaka?

— Jesam!

— A onu bisernu narukvicu s mehanizmom sata, sitnim kao grašak?

— Jesam!

— A dvadeset i šest milijuna grobova između Karpata i Rajne?

— Jesam!

— E vidite! Oni fantomi, koji su za svaki evropski ratni grob zaradili dvadeset i šest hiljada franaka, oni svojim metresama kupuju brazilske kolibriće u zlatnim krletkama i ogrlice za sedam stotina sedamdeset i sedam hiljada franaka. Preko zime oni borave u Assuanu i pod piramidama, ljetuju na Spitzbergima, kartaju se na Rivijeri, a kao što su ih jučer nosili u zlatnim nosiljkama, danas putuju u svojim limuzinama, iza spuštenih zavjesa. A ove povorke u šarenim krpama, ovi bubnjari i vojskovođe, ovi slavni maršali i lovorom ovjenčani topnici, sve to stoji i djeluje kao uniformirano i relativno slabo plaćeno osoblje na vratima hotela, gdje stanuju ti evropski fantomi kao gosti, seleći se po klimama i po kontinentima kao ptice selice. A vi i ja: mi smo pokvarenjaci, nemoralni i razorni tipovi, provalnici koje treba uništiti. Tko ne vjeruje u nadzemaljsko podrijetlo vatrogasne kacige sa crvenim konjskim repom, taj je provalnik i mračno lice, i treba ga bezuvjetno zgaziti. Tko izvrće evropske hiljadugodišnje svetinje ruglu, preokrećući prnjave podstave tih svetinja kao stare rukave, tko nelogične laži postavlja na glavu kao rečenice bez smisla, taj nema respekta pred sjajem moralnog autoriteta i treba ga zgaziti, jer je sin pakla i kaosa, koji ugrožava današnju savršenu suvremenu evropsku harmoniju!

Bubnjali su bubnjevi i svirale su trube, prolazili su konjanici sa zlatnim kacigama i crvenim konjskim repovima, a čovjek u crnoj pelerini nestao je među talasima ulice. Rasplinuo se kao neizgovorena riječ i kao težak uzdah u snu, koji je tako olovan kao mlinski kamen, što visi o vratu smrtnih grešnika. Kao sjećanje na nekada negdje davno zaboravljen stih, tako je nestao taj moj neznanac; i danas se ne sjećam, da li sam sve to samo sanjao, ili mi se ta sjenka javila kao priviđenje, kakva se javljaju ljudima na umoru.



# KNJIGA O CARU VILIMU

FRANJO JOSIP Austrijski bio je dvorski kavalir po svim propisima španjolskog ceremonijala. S mentalitetom starog aristokrata, kavalerijskog majora u provincijalnoj garnizoni, koji mnogo cijeni čast svoga grba i zastavu svoje pukovnije, taj stari gospodin putovao je svijetom po milosti božjoj u bijelom vafenroku austrijskog feldmaršala, u crvenim generalskim hlačama, s dvorogim klobukom na kome se rascvao staromodni zeleni federbuš, zelen kao peršun. Četiri bijelca pred marijaterezijanskom — à la Daumont — karucom, jedan eskadron španjolske Arcierenleibgarde kao pratnja, zvona i topovi, i pet milijuna krvavih leševa, tako je izgledala ta viteška parada, izvedena propisno po cesarskom i kraljevskom Dienst-Reglementu, koji su generacije znale napamet kao i bibliju. A što je danas ostalo od svega toga? Dva-tri citata, dvije-tri dosjetke, dva-tri grofovska memoara, i u maglama, što se sve mutnije puše na svim stranama slabe i prazne riječi njegovih suvremenika izgubit će se kao utvara i dim. Još prije dvanaest godina vladao je Franjo Josip Austrijski kao vrhunaravni autoritet iznad pedeset milijuna sudbina ljudskih, a danas ne zna se o njemu više savršeno ništa: nekoliko viceva i glupih telegrama. Kazališno božanstvo, što poslije predstave visi kao stari, otrcani rekvizit! Maska jedne vrhunaravne relikvije u staklenoj kutiji historijskog panoptikuma s bijelom marijaterezijanskom perikom, koju su izjeli moljci, a vonja po naftalinu i po pilovini. Što se danas znade o Franji Josipu? Je li kada što napisao, izrekao, formulirao taj faraon lotarinški i idol generacija? Je li kada kome podijelio kakav mudar savjet, je li bio dobar, zao, glup, pametan, violentan, pomirljiv, je li uopće živio taj Cezar s Michaelerplatza, koji je kršten u talijanskoj neprijateljskoj to-

povskoj vatri kod Santa Lucije 1848., a koji je umro pravodobno, pola godine prije Lenjinove pojave? O Franji Josipu zna se, da je izjavio — kad su mu jedamput najavili ekskralja Milana Obrenovića — kako ekskraljevi ne postoje! »*König bleibt immer König!*« Znade se i to, da se lično protivio, da konjanički eskadroni ulana i dragona skinu paradne svoje kacige kod juriša. Tako su svi austrijski konjanici jurišali godine Četrnaeste pod Auffenbergom od Kómarowa u punoj paradi s blistavim kacigama, a general ekscelenc von Brudermann izjavio je autoritativno, »kako je glupo, da se konjanici maskiraju sivim suknom«, jer se na Najvišem mjestu misli: »*Mann könne die Pferde auch nicht grau färben!*«[1] Zna se za tog španjolsko-lotarinškog grand-seigneura, da je do svoje sedamdesete godine pušio jake virginije, a poslije sedamdesete prešao je na cigaru Regalia Media (po groš) i tek svake godine na svoj rođendan, Osamnaestog Augusta, zapalio bi poslije ručka opet jednu virginiju. Ustajao je u četiri sata, radio je čitav dan i umro je — takorekavši — »kod svog teškog posla«. »Od pisaćeg stola odnijeli su ga direktno u mrtvačku postelju i tako je i izdahnuo.« Volio je šparge i govedinu i biskvit u vinu, a godine 1886. zatražio je jedamput iznenada oko deset sati prije podne malko telećeg perkelta! Od 1886. do 1916. previšnja dvorska kuhinja držala je neprekidno u pripremi po jedan teleći perkelt (što je kroz trideset godina kuhanja iznijelo oko jedanaest hiljada telećih perkelta), ali Caru i Imperatoru nije više bilo do telećeg perkelta. Silno se veselio »Christbaumu«, i godine četrnaeste, kada su se po karpatskim kristbaumima njihali obješenjaci, a milijuni božićevali kao krvavi kurjaci po jamama, on je izjavio grofu Paaru, svom general-ađutantu, da se veseli kristbaumu: »*Ich danke Gott, daß ich auch heuer wenigstens hier meinen schönen Christbaum zusammen mit den Kleinen haben werde!*«[2] (»*Die Kleinen*«, to su bila djeca Nj. V. nadvojvotkinje Marije Valerije). Historijski pendant onoj nezaboravnoj tenis-partiji ruskog cara Nikolaja Drugog, kada mu general Suhomlinov javlja, da je kod Cušime potonula ruska flota. Nikolaj Drugi igra s madame Virubovom tenis na Krimu; između jednog i drugog seta pristupio mu je general Suhomlinov da mu javi katastrofu ruske flote. Car je držao desnicu s reketom u zraku i lopte u lijevoj; spustivši reket, on se na momenat zbunio, a zatim, izjavivši generalu preko leđa, »da je to svakako neugodno«, servirao je slijedeću igru kao da se nije ništa dogodilo. Suvereni pod božićnim drvcem i Cezari kod tenis-partije! Školski prizori za nas, vjerne podanike, koji vjerujemo, da nam Cezare daruje doista milost božja!

[1] Pa ni konji se ne mogu sivo bojadisati.
[2] Hvalim bogu, da ću i ove godine bar ovdje slaviti Božić s mališanima.



Tri Cezara skinula je milost božja s dnevnog reda evropske politike i gle: pokazalo se opet jedamput u životu, da nitko nije nenadomjestiv! Ni jedan decenij nije minuo poslije nestanka tih vrhunaravnih autoriteta, a danas se pišu već o njima knjige i vidi se, da su to ljudi, koji puše kočijaške cigare, koji namaču piškote u vino, vesele se »Christbaumu« i jedu perkelt!

U tome sumraku Cezara, knjiga Emila Ludwiga o caru Vilimu Drugom samo je jedan detalj u sveopćem skidanju krinki na ovome plesu sablasti, što se zavitlao nad nama prije deset godina. Emil Ludwig nacrtao je portret cara Vilima Drugog, i taj portret nije nikakvo naročiti majstorsko djelo, kao što se to o njemu piše već dvije-tri godine, a naročito u engleskoj štampi, gdje E. Ludwiga zovu njemačkim Carlyleom; ali nema sumnje: knjiga je dobra i može se preporučiti svima, koje zanima život iza kulisa tih carskih predstava, gdje je na jednoj strani sve bengalska rasvjeta reprezentacije, a na drugoj žalosna bijeda cirkusa, koji cezarskim trikovima i paradama skriva svu otrcanost svog preživjelog répertoirea. Prilično jaka strana te studije Emila Ludwiga o Caru Imperatoru upravo je u tome, što je E. Ludwig upotrebio uglavnom samo onu literaturu o caru, koja nije protucarska. Sve njegove slike i argumenti samo su citati iz memoara carskih poklonika, aristokrata i dvorjanika. Protivnika, a naročito socijalista, E. Ludwig nije citirao ni jednog. E. Ludwig htio je da pokaže, kako slabić, od naravi kljast, karakter nervozan, a inteligencije osrednje, može da se u izvjesnim prilikama razvije do suludog autokrata, kome

je njegova megalomanska umišljenost s vjerom u milost božju i vrhunaravni poziv sasvim pomela onaj slabi razumni aparat. Rezultate toga procesa imali smo mnogi čast da doživimo na svojoj vlastitoj koži.

Car Vilim rodio se kao prividno mrtvorođenče, i sat poslije poroda nije se još znalo hoće li oživjeti. Kod toga nervoznog porođaja iščašili su mu lijevu ruku i rastrgali rame i tako je ostao kljast za čitav život. Njegova majka Viktorija (kćerka Viktorije Engleske) imala je tada osamnaest godina i svog prvorođenog kljastog princa nije nikada zavoljela upravo zbog toga defekta. Kljast od poroda, trebao je da postane vojnik i slabašno dijete dobilo je strog vojnički odgoj, da bude dostojno svog velikog pobjedonosnog budućeg naslova: kralj pruski i car njemački. Nesiguran u ravnoteži i u kretnjama zbog svoje usahle ljevice, on je uvijek, do konca života, sa strahom sjedao na konja, a upravo kao konjanik pričinjao se samome sebi pobjednikom nad svojim vlastitim tjelesnim nedostatkom. Kao dijete odrastao je među starcima, pobjednicima i ujediniteljima Germanije. Car Vilim Veliki imao je osamdeset, Njegova Carska Supruga osamdeset, Bismarck sedamdeset, Moltke osamdeset i sedam, a Vilimov otac Fridrih kao prijestolonasljednik pedeset godina. Majka Viktorija, Engleskinja, kćerka Viktorije Engleske, mrzila je sve što nije englesko: lakaji, uređaj, kućni liječnici, konverzacija, hrana, sve je to bilo u njenom kućanstvu englesko, a kako je kljasti sin na majčinu nesusretljivost reagirao bolećivo, počeo je mrziti Engleze već u svojoj majci, pa je upravo njemu, unuku Viktorije, bilo suđeno, da mu parola *»Gott strafe England«* odnese krunu. Djed njegov, Car Vilim Veliki, vršnjak Aleksandra Ruskog, koji se borio još kod Leipziga i Waterlooa, nikako nije htio da umre. Sa devedeset godina mogao je još da ubije dvadeset i šest jelena, a bio je toliko starački škrt, da bi butelju šampanjca pijuckao po dva dana. Vilimov otac Fridrih već je dvadeset godina čekao na smrt staroga Cara, da se napokon i on okruni carskom krunom, no nije preživio kao Car ni sto dana, a već je izdahnuo od raka, tako da je Vilim Drugi sjeo na prijesto zapravo kao unuk Cara Ujedinitelja u sjeni diktatora Bismarcka. Sa dva-



deset i dvije godine oženio se nekom neznatnom provincijalnom princesom, i ona bi mu svake godine rodila po jedno dijete, a poslije se nije više nikada moglo konstatirati, da je ma i jedna žena igrala bilo kakvu ulogu u njegovu životu. Sa dvadeset i sedam godina zaljubio se u grofa Filipa Eulenburga, i to je prijateljstvo trajalo mnogo godina, sve do one neugodne homoseksualne afere, koju je pokrenuo izdavač »Zukunfta«, publicist i Bismarckov poklonik Maksimilijan Harden. Grofa Eulenburga, koga je Vilim kao svoga najintimnijeg prijatelja, bez ijedne riječi, pustio da padne ta je afera uništila potpuno, a Vilim je igrao uzvišenu ulogu čovjeka, koga se to savršeno ništa ne tiče.

Već se u svojoj prvoj proklamaciji megalomanski potpisao kao *»Dei gratia imperator«*, a pet mjeseci poslije svoga carskoga débuta zatražio je šest milijuna povišice. Odmah druge godine sagradio je novu carsku jahtu za četiri i po milijuna, a na svoj prvi reprezentativni put u Beč i Rim uzeo je sa sobom: osamdeset draguljnih prstena, sto i pedeset srebrnih odlikovanja, pedeset briljantnih igala pribadača, tri zlatna okvira za fotografije, trideset zlatnih satova, sto doza i dvadeset dijamantnih ordena. Još odmah u prvome početku svoga vladanja taj kljasti junak pokazuje vrlo plastično čitavu fatalnu i nervoznu podvojenost svoga karaktera: s jedne strane prividnu »šnajdig« gestu za najširom popularnošću, a s druge, uz prilično, samo u sebe zaljubljeno precjenjivanje svoje vlastite ličnosti, neko suludo autokratsko istrčavanje do magle, zbrke i apsurda. Dok se protiv Bismarcka i Bismarckova Sozialistengesetza buni, da on ne će da bude prozvan *»Kartätschen Prinz«*, kao njegov djed, koji je pucao po Berlinu četrdesetosme, i dok protiv strogih Bismarckovih mjera predlaže zakone o socijalnim kompromisima i tvrdi za sebe, da je on poput Fridriha Velikog *»roi des gueux«*, »kralj bogalja«, dotle u spomen-knjigu grada Münchena zapisuje megalomaski: *»Regis voluntas suprema lex!«*

*»Meine Untertanen müssen wissen, daß sich ihr König ums ihr Wohl bekümmert!..«*[1] veli on samodopadno, dok

[1] Moji podanici neka znaju da se njihov kralj brine za njihovo blagostanje.

istodobno ušteđuje četiri milijuna maraka za dvije godine i ima šest stotina dvorskih lakaja i u tri dana strijelja kod kneza Donnersmarcka 1.675 komada krupne divljači. Njegov lovački revir kod Romintena iznosio je 100.000 jutara šume, a njegova pobožna žena Augusta izgradila je u prvih deset godina njihovog jednoličnog i dosadnog braka četrdeset i dvije crkve. Sami carski kvantiteti! U strahu pred Bebelom, Bismarckom i svojim kuzenom Eduardom vladao je prvi decenij mijenjajući pruskoj gardi uniforme, govoreći neinteligentno o parlamentu i o demokraciji i dopisujući se sa svojim carskim ruskim kuzenom Nickyjem o marseljezi i o prokletim francuskim socijalistima. Kod posvećivanja nove crkve u Wittenbergu on stavlja na brončanu plaketu Sebe umjesto Luthera, a kao izraziti lutoran, diči se da je dobar prijatelj s rimskim papom. U petnaest godina izmijenio je trideset puta uniforme raznim četama, u sedamnaest godina održao je pet stotina sedamdeset i sedam javnih govora. Na predstavu »Ukletog Holandeza« ide, naravno, u admiralskoj uniformi, nove partije Thiergartena otkriva u lovačkom odijelu, i po dvanaest puta dnevno mijenja uniformu. U kupelji puši mornarsku lulu, a govoreći kadikad o mobilizaciji, njemu su najvažniji detalji kod ratne opreme: remenje na kacigi, dvostruki šav na jahaćim hlačama, pitanja garderobe. Govori o svemu i miješa se u sve. Nekom dirigentu izjavljuje, da je s korom svršio »pet četvrtina tona previsoko«, a jedne njegove pregledbe generalštaba riješiše se samo tako, što mu je netko domišljato podvalio, da su u jednome krilu generalštaba otkrivene kozice. Teatralno junački eksponiran kao oklopnik u kirasi, režiserski omotan crvenom mantiljom Johaniterskoga reda, glup, tašt, plitak i slavohlepan, uvijek spreman za fotografsku moment-snimku, taj se čovjek bojao kozica i nije htio da pohodi svog sina, kada je ovaj bolovao od upale pluća. Okružen lakajima, junkerima, gardom i pripuzima, on je s vremenom postajao sve grublji, sve razuzdaniji i sve bezobzirniji; tako je jedamput nekog starog majora povukao za uši, ministra rata nazvao je starim oslom, a grofa Rogera Seherr-Dobrana »starom svinjom« kod jednog dvorskog primanja u parku, pred slugama i pred dvorskim lovcima. Kroz čitav svoj dugotrajni carski život taj čovjek nikada nije radio ništa. Ustajao je kasno. Zajutrak. Brbljanje. Ručak. Vožnja. Čaj. Trosatno spavanje. Večera. Redovno brbljanje i viclanje s generalima kod carskog stola do dva sata noću. Jutarnja promenada, crno odijelo prijepodnevno; jaht-dres, tenis-dres; večernja gala. Litevke, pelerine, čizme, jahaće hlače, ogrtači, vrpce, ostruge, feldbinde i četverosatne generalne probe za veliko johanitersko primanje u Mramornoj palači. Čovjek, koji je posjedovao sedamdeset i tri dvorca, nije se stidio da za javne svrhe priloži u godini dana 4.118 maraka.



Eto, što je Njegovo Veličanstvo Car zahtijevao od svoga konja, kao što je zapisao Njegov Oberstallmeister Reischach:

»*... on (visoki gospodin) vrlo je mnogo zahtijevao od konja. Trebalo je da konj korača mirno, da se ničega ne boji, da žustro galopira, a opet da uz mimohod četa besprijekorno stoji, a isto tako i kod kritike, koja je mnogo puta trajala čitav sat, kod čega bi često znalo doći do udaranja rukom po karti, što je ležala razastrta preko konjskog vrata ... Najteže je bilo prosuditi, koliko je potrebno da se prethodno konj projaše, da bi se ukrotio ...*«

Kada je putovao jahtom, brinuo bi se za sve sitnice od kuhinje do nedjeljne propovijedi! Sa starom gospodom generalima i admiralima vježbao bi svakog jutra na palubi vojničku gimnastiku, pa kad bi se kod dubokog čučnja stara gospoda kotrljala po daskama, rugao se tome dječački kao u zakašnjelom pubertetu. Kad su mu bile četrdeset i četiri godine, njegov najodaniji dvorjanik Waldersee posumnjao je za nj, da je lud, i to ludilo da je u vezi s njegovim uhom, a sam njegov intimissimus grof Eulenburg neprekidno se (u svome dnevniku) boji živčanog sloma. Kardinal grof Hohenlohe smatrao ga je uvijek neubrojivim, no dok su to razni njegovi slugani i tjelesni liječnici došaptavali jedni drugima kao najveću tajnu nad tajnama, taj neubrojivi neuropat vladao je jednim centralnoevropskim carstvom i »histerično kao provincijalni glumac zveketao mačem«. Svi su stajali pred njim

pognute glave, svi su mu se klanjali. Dvorjanici, časnici, visoki crkveni dostojanstvenici, dvorske gospođe i sluge, ministri i propovjednici, nazdravičari i pripuzi sviju vrsta, svi su stajali pred njim kao pred svojim najvišim autoritetom i obasipavali ga superlativima. On je bio »najenergičniji«, »najmudriji«, »najdalekovidniji«, »najkreposniji«, »najsavršeniji«, »najuzorniji«, »najgermanskiji«, i svi oko njega bijahu najsretniji, ako su mogli da ga poljube u Njegovu Previšnju Carsku Ruku. General Mackensen poljubio ga je prigodom jednog dočeka u Danzigu u rukavicu, a oficiri ljubili bi ga redovno u ruku kod podjeljivanja kakva ordena. Ljubile su ga u ruku i građanke i školska djeca, lagali su mu poslanici kod stranih dvorova, isto tako kao i generali. »Gradovi, peroni, ulice, girlande, topovi, zastave i ovacije.« Kada je jedamput načinio nacrt za neku idealnu lađu, koja bi bila polurazarač, polutorpedo, poluoklopnjača, stručnjaci su taj njegov diletantski besmisao nazvali »homunkulusom«, a da nitko nije imao snage da mu to i kaže. Prigodom vojničke ocjene poraza Fridriha Velikog kod Hochkircha, na jednoj ratnoj akademiji, primijetio je neki oficir: »Pod vodstvom Vašeg Veličanstva to se ne bi dogodilo!« On je bio oduševljen, kad su ga izvijestili, da na njegovu uzor-dobru Cadinenu ima jedna krava, koja daje četrdeset litara mlijeka na dan, a bio je uvjeren, da školska djeca na tome dobru prišteđuju na godinu 800 maraka. Za vrijeme manevara varali su ga kod defilea svježim četama, tako da nije nikada vidio izmučenih lica, a njemačke novine prestao je čitati još u najmlađim danima, pročitavši protiv sebe jedan napadaj u socijaldemokratskom »Vorwärtsu«. I dok su beskrajni nizovi dvorskih savjetnika, ekscelencija i komornika dnevno sagibali pred njim koljena i hrptenice, on je čitao lažne ekscerpte iz plaćene štampe, da je on »najpopularniji i najmudriji vladar na svijetu«, a njegovi ambasadori slali su mu lažne izvještaje, da je on »najoprezniji i najdalekovidniji diplomat«. O njemu napisana je za njegova života beskrajna literatura, i Njegovo Carsko Ime širilo se u formi stihova, alegorija, kompozicija, knjiga, slika i skulptura po čitavome carstvu. Jedan oficir izazvao je na dvoboj nekog novinara, jer se ovaj usudio neku



carevu kompoziciju nazvati diletantskom, a građani po audijencijama, njegovi poklonici, štovatelji i entuzijasti konačno su uspjeli da tog taštog Cezara uvjere o istinitosti ovacija pučkoškolske djece i uniformiranih novaka.

»Bog se objavljuje katkad u velikim pojavama«, napisao je u jednome pismu oko 1904. »Hamurabi, Mojsije, Abraham, Homer, Karlo Veliki, Luther, Shakespeare, Goethe, Kant, Kaiser Wilhelm der Große«! On je, dakle, sebe smatrao nekom vrstom Unuka Gospodnjeg. A poznati filozofski autoritet i orijentalist Deussen nije se stidio napisati, »da će nas Kaiser povesti od Goethea do Sofokla i do Homera i od Kanta do Platona«. »Kod mene je sve veliko« izjavio je Car svome kućnom liječniku, kad mu je ovaj konstatirao »malu prehladu«. *»Ein großer Schnupfen! Bei mir ist alles groß!«*[1] Sam je sebe imenovao vrhovnim feldmaršalom bez ikakva razloga u maju 1900., s motivacijom, da on ne treba generalštaba. *»Ich brauche keinen Generalstab, ich mache alles allein mit meinen Flügeladjutanten.«*[2] Za njega je parlamenat bio polulud, *»ich jage diesen halbverrückten Reichstag zum Teufel, wenn er mir Opposition macht«,*[3] a grenadirima Aleksandrove pukovnije rekao je g. 1901.: *»Und wenn die Stadt Berlin noch einmal wie im Jahre 48. sich frech und unbotmäßig gegen den König erheben würde, dann seid ihr, Grenadire, dazu berufen, mit der Spitze eurer Bajonette die Frechen und Unbotmäßigen zu Paaren zu treiben.«*[4]

Kada se industrijalac Krupp ubio zbog svojih skandala, što su ih u javnosti iznijeli socijalisti, nazvao je car te socijaliste »ljudima, koji nisu dostojni njemačkog imena«. Kod nemira 1908. zagrozio se pred svojom tjelesnom stražom, »da će lično sam očistiti ulice Berlina«, a kad mu je javljeno, da je na ulicama ostalo ležeći više od trideset ranjenika, izjavio je: *»Ich bin durchaus zufrieden mit der Haltung der Polizei.*

[1] Velika hunjavica! Kod mene je sve veliko!

[2] Ja ne trebam generalštaba! Ja ću obaviti sve sam sa svojim krilnim ađutantima.

[3] Otjerat ću taj polululdi Reichstag do đavola, ako mi bude oponirao.

[4] Ako bi se desilo, da grad Berlin još jedamput, kao što je to učinio godine 1848., ustane drsko i nepokorno protiv kralja, tada ćete vi, grenadiri, biti pozvani, da šiljcima svojih bajuneta urazumite drznike i neposlušnike.

*Aber das nächste Mal sollen sie nicht mit der flachen, sondern mit der scharfen Klinge zuhauen.*«[1]

Tako je govorio, putovao i vladao, tako je carevao i ratovao, dok ga konačno nije vrag odnio u Holandiju, da se tamo kao mladoženja fotografira za američku štampu i da proda svoje carske memoare njujorškim bankirima za čitanje poslije objeda i za bolju probavu. Zaradio je kod toga više od 200.000 dolara.

Čovjek, koji je kao viša inteligencija i jači karakter imao neshvatljivu upravo moć sugestije na ovog kljastog Cezara, zvao se grof Filip Eulenburg. »Glumac od prirode, prilagodljiv, charmeur, duhovit artist, ženkaste naravi, hirovit i kameleonski savitljiv, glazbenik, slikar, diplomat, koketan, elegantan i duhovit, čovjek, koji je isto tako strijeljao golubove kao što je svirao gitaru i udarao u klavir«, grof Eulenburg bio je upravo ideal od čovjeka, kakav se mogao svidjeti ovom cezarskom feldvebelu, kadetu i Bramarbasu pruske garde. U društvu svojih pripitih gardista i dvorjanika, ubijajući hiljade jelena i razbijajući flaše šampanjca na palubi jahte na mjesečini, ludovao je Cezar sa svojim dvorskim ludama, među kojima je grof Eulenburg bio u najvišoj milosti i najinteligentniji i najšarmantniji! Bismarck opisao je u svojim »Uspomenama« tog fantastičnog grofa kao pruskog Cagliostra-Pijetista: »Romantički krasnorječiv, osobito opasan po dramatski temperamenat našega cara. U blizini carskoj grof se uvijek stavljao u pozu obožavatelja, i kadgod ga car pogleda, siguran je da će naći njegovo sanjarsko oko upereno na sebe.« Taj grofovski »favorit«, koji je zavladao Cezarom »kao kakvim bakfišem«, pratio ga je poput sjenke kroz čitav mu carski život, i njegove uspomene na cara danas su dokumenti, za intimnu zakulisnost carskog dvora od velike vrijednosti. Kad je Eulenburg pozivao cara u lov, predložio bi mu obično listu uzvanika, zamolivši ga da kod nepoželjnih lica stavi svoj carski križić carske nemilosti. E. Ludwig citira jednu ovakvu listu s grofovim opaskama: »Hochberg: pjeva. Moltke:

[1] Potpuno sam zadovoljan držanjem policije. Ali idući put ne trebaju da udaraju plośtimice, već oštricom sablje.



svira: Hülsen: zna da čara. Varnbühler: crta karikature. Herbert Bismarck: pije. Dohna: šusteruje (oznaka za neobičnu servilnost karaktera)... Dankelmann: strijelja lastavice kuglom.« Kod tih carskih lovova generali maskirahu se kao balerine, grof Hülsen pravio je grimase, parodirao Schillera, a cezarski diktator javljao je po svojoj plaćeničkoj štampi da »radi«, da radi »za narod dan i noć«, da sjedi »kod svog stola i rješava duboke cezarske probleme« kao i njegov cezarski kolega Franjo Josip Austrijski, koji je »radio od četiri ujutro do osam naveče sedamdeset godina i, takorekavši, umro kod pisaćeg stola od brige za dobro svojih naroda«!

Nervozno rastresen, po trideset nedjelja na godinu lov loveći i putujući, taj čovjek nije više podnosio nikakvih referata i svi su oni trebali biti kratki i po mogućnosti »šaljivi à la Eulenburg«. Dvorski maršali smjeli su na cara da stave maksimalno tri do četiri pitanja, a sve državne probleme on je obično rješavao između zabave i zabave od 3—4 popodne. Klasičan je ovaj detalj E. Ludwiga, što ga on citira po memoarima nekog dvorjanika: Na dobru grofa Dohne razbijao bi svoju dosadu poslije podne šetnjom tražeći »Donnerkeile« (vrlo rijetke primjerke vapnenca, što ga izlučuje hobotnica). A kako se taj vapnenac gotovo nigdje ne nalazi, to bi se grof Dohna obično nekoliko minuta prije previšnje carske šetnje prokrao parkom i razasuo iz kotarice te nevjerojatne raritete po Njegovom Carskom Putu za Njegovu Carsku Zabavu: *L'empereur s'amuse!* I kao što su po Njegovim Stazama prosipali te vrlo rijetke vapnence, tako su pred njim postavljali kulise i tako su ga varali čitavog života. Jedan od rijetkih, koji se usudio da mu kaže istinu, bio je general Moltke mlađi. Kad mu je 1905. ponudio mjesto šefa generalštaba, Moltke je izjavio svoje negodovanje zbog toga, što Car kod manevara uvijek zarobljuje čitave armade od pola milijuna ljudi. To je zarobljivanje protivničkih armada umjetne naravi, i Car bi trebao da znade, kako je sve to aranžirano unaprijed i kako se takvim postupkom ubija kod viših oficira interes za stvar!

*Car: O tome nisam imao ni pojma, da se na obje strane ne bori istim oružjem. Ja sam to radio potpuno bona fiđe! Re-*

*cite (generalu) Schlieffenu, neka kod slijedeće ratne igre ne postupa sa mnom bolje nego s protivnikom.*

*M o l t k e: Grof Schlieffen kaže, ako car igra, on mora da pobijedi...*

Tu se konačno netko upustio s Cezarom **prvi put** u dijalog. I što se dogodilo poslije te blamaže? Car nije reagirao cezarski, i više se nije upuštao u zarobljivanje neprijateljskih četa na manevrima. Tako se pasivno ponio kod svih blamaža, pa i kod najfatalnije s grofom Eulenburgom.

Maksimilijan Harden upro je u svome časopisu »Die Zukunft« indirektno prstom na to, da je sva neposredna okolina careva (njegovi intimni prijatelji, dvorjanici i pratnja) naklonjena abnormalnom seksusu. Javna tajna u čitavom Berlinu, štampana u »Zukunftu«, postala je javnim skandalom. Car je tada od policije zatražio — formalno — tajnu listu homoseksualaca. Tu istu listu stavili su mu na uvid već prije nekoliko godina, ali ju je on vratio policiji s indignacijom i ne otvorivši je. Istoga večera rekao je car Bethmann Hollwegu: »Eulenburga, Hohenaua, Kunu Moltkea utvrdio sam sada kao perverzne. Oni su za mene gotovi. To treba da se javno i bezobzirno žigoše kao moralni primjer!« Tako su pala dva grofa Hohenaua, obojica carski krilni pobočnici, sinovi princa Albrechta, grof Lynar, jedan pruski princ, zapovjednik grada Berlina grof Kuno Moltke, meštar ceremonija grof Wedel i grof Eulenburg, dvorjanik nad dvorjanicima, dvorska luda, carski savjetnik i najintimniji lični prijatelj vladara. Ta carska homoseksualna blamaža odjeknula je kao moralna pljuska po čitavoj Evropi i nervirala je cara još godinama. On je putovao, strijeljao na dan po šezdeset i pet vitorogih jelena, pisao dnevne zapovijedi, i dok su socijalisti dobivali na izborima milijun i po glasova i slavili svoje prve pobjede, car je kuhao po lovačkim dvorcima punčeve, zbijao šale i pjevao operetne napjeve, briljirajući u krugu siromašnih duhom kao Unuk Gospodnji. Njegov dvorski maršal zapisao je smrt šefa vojnog kabineta Nj. V. grofa Hülsen-Häselera na lovačkom dvorcu Donaueschingen ovako:



*»Doista neobično sjajno i elegantno društvo sastalo se poslije jela u divnoj dvorani izvanrednog dvorca, dok je na galeriji svirala muzika. Grof Hülsen-Häseler pojavio se nenadano kostimiran kao baletna plesačica, što je on i inače činio, i počeo je plesati. Svi su se amizirali briljantno, jer je grof plesao osobito, a prizor bijaše doista neobičan: vidjeti, gdje šef Vojnog Kabineta, kostimiran kao dama, igra balet. Dovršivši jedan ples, zaputio se grof na pokrajnu galeriju da srkne zraka. Ja sam bio četiri koraka od ulaza i čuo sam odjednom mukao pad. Požurih se i ugledah grofa gdje leži na zemlji ispružen, s glavom u udubini prozora.«*

Poslije toga događaja postao je Cezar neurasteničan, i neko se vrijeme govorilo, da se bavi idejom da abdicira. Ali prije svoje abdikacije Cezaru je svakako bilo do toga da pokolje pet-šest milijuna ljudi, pa da tek poslije te sjajne bengalske rasvjete otputuje u Doorn na svoju drugu svadbu i medene mjesece. On je srušio Bismarcka zbog njegove rusofilske politike, da onda godinama vodi sa svojim kuzenom ruskim Carem Nickyjem korespondenciju, sasvim djetinjastu i operetnu. Još za vrijeme Rusko-japanskog rata pisao je Nickyju, neka ne zaboravi da naruči »nekoliko novih linijskih oklopnjača, jer bi se njegove privatne firme silno veselile, da dobiju narudžbu«. *»Sie werden* (t. j. firme), *dessen bin ich sicher, Dir schöne Typen von Schlachtschiffen liefern.«*[1]

**Nicky i Wicky igraju se rata oklopnjačama kao dva dečka lađicama u lavoru. Kakav cezarski, krvavi infantilizam!**

**Trideset godina lajao je o ratu kao mesarska doga, a kad je do rata doista došlo, prepao se te katastrofe kao šmrkavac, koji je razvalio šine i prouzrokovao željezničku nesreću. Jedan rat, dva rata, pet ratova, trideset ratova, sedam mobilizacija, to sve bijahu za ovog Wickyja igračke, kojima se on igrao na podu svoje carske sobe kao malim limenim strojevima. Samo se navije i već trči. Godinama razrađivao se u generalštabu plan mobilizacije za slučaj rata na dvije fronte: istočnoj i zapadnoj. Jak nastup na zapadnoj fronti, a slab na istočnoj! Tako je bila i određena mobilizacija.** »Dakle«,

[1] One će Ti, u to vjerujem, dobavljati prekrasne tipove bojnih brodova.

izjavio je 1. augusta car svom šefu generalštaba Moltkeu, »mi nastupamo jednostavno s čitavom armijom na istoku«! . .

*Moltke: Veličanstvo! To je nemoguće. Milijunska vojska ne može se improvizirati . . .*

*Car, oštro: Vaš Onkl dao bi mi drugi odgovor!*

Poslije toga car depešira svom kuzenu Englezu Eduardu: *»Danas poslije podne izdana mobilizaciona zapovijed na dvije fronte . . . mora se provesti iz tehničkih razloga. Nadam se, Francuska ne će biti nervozna.«*

Moltke, povrativši se u generalštab, počeo je plakati od panike. Tako je sjedio nepomično do jedanaest sati noću i tako je počeo svjetski rat u njemačkom generalštabu, gdje je šef generalštaba Moltke spoznao da državnim strojem upravlja diletant i luđak.

Dok su umirali milijuni, Car nije — kao ni u miru — radio ništa. Pio je bijelo vino i crno vino, pio je pivo, pušio cigare i stanovao po dvjesta kilometara iza fronte. Jedamput je gledao bitku kod Soissonsa na dalekozor, izvan svake opasnosti, svakako ipak više eksponiran od svog kolege austrijskog vrhovnog komandanta nadvojvode Fridriha, koji je tek g. 1916. u Beču vidio prvi put na filmu top od 30,5 cm kalibra kako puca, i kad se od detonacije stao po filmskome platnu pušiti topovski dim, starac je zadovoljno, naglas, u znak Previšnjeg Odobrenja izjavio: *»Bumsti!«* (Karl Kraus).

Herman Bang, blagorodni sjevernjak, bio je blaga srca spram kelnera, virtuoza i djevojaka iz polusvijeta. On je i suverene uzeo među te svoje ekscentrične i tužne ljude i on je iskreno žalio djevojke iz polusvijeta, cirkuske akrobate i prinčeve podjednako. Konačno, Herman Bang ima pravo: nitko nije lično kriv, ako se rodio kao princ: to se može dogoditi u svijetu kojim vladaju kraljevi. Suluda cezaromanija samo je posljedica pričevskog poroda. I suvremeni materijalisti dijalektičari nigdje ne govore u svojim političkim tezama o ličnoj krivnji suverena. Krivnje leže u kolektivima. Cezarizam Vilima Hohenzollerna zamišljiv je samo na podlozi čitave tzv. vilhelminske epohe. U sveopćem društvenom apsurdu ovakvo Suvereno Lice samo je formula, kao kakav praliné-monogram na imendanskoj torti.



Iz mase materijala, što ga je E. Ludwig svrstao poučno i pregledno, mi smo citirali neke odlomke. Knjiga E. Ludwiga pisana je blago i prividno mirno. Posvećena njemačkim podanicima, ta knjiga znači danas u Njemačkoj jednu republikansku bitku. Ispod redaka te knjige osjeća se kadikad aranžerova ruka, no svakako, predstava je zanimljivija od režisera. A tko želi da se od srca nasmije tim žalosnim paradama carskoga pajaca, neka čita tu knjigu.

G. Emil Ludwig nastojao je (po mogućnosti) da ostane od materijala na uzvišenu akademsku distancu. Njegovu averziju spram Vilima diktirao mu je stav »gvozdenog kancelara«, pred čijom je sjenkom Emil Ludwig pao — naravno — patetično u prašinu skromnog provincijalnog novinara, koji se čudi Bismarckovu geniju psihologijom, što prilično miriše po ghetu iz Kolomeje i Rožnjatova. On nije citirao doduše nijednog carevog protivnika, ali ukoliko je E. Ludwig spram carske pojave negativan i kritičan, sve je to duboko ispod onog zanosa i vehemencije, s kojom se obarahu na tu jadnu generalsku lutku pokojni Bebel ili Harden! A u tim bitkama nije se borilo papirnatim mačevima kao danas u vrijeme g. E. Ludwiga, kada taj »njemački Carlyle« sjedi u svojoj vili na jednom gornjotalijanskom jezeru, a penzionirani Cezar igra rummy sa svojim trabantima u Doornu. Nije za nas nezanimljivo, što je gospodin Kohn (pod pseudonimom Emila Ludwiga) mislio u ono vrijeme, kad je Cezar stajao na vrhuncu svoje slave i carske vlasti. U svome feuilletonu »Es ist gerecht« od 6. IX. 1914. u »Berliner Tageblattu«, napisao je Emil Ludwig Kohn pod naslovom »Es ist gerecht«, da se veseli pravednom ratu, jer je pravedno da se uništavaju Slaveni. *»Ich nehme aber die Stunde wahr, um aus dem Herzen laut zu sagen, daß ich sie hasse, jene slawische Seele. — Ich glaube nicht, daß irgendein deutscher Denker und Dichter im Ernst französische Kultur zu Falle bringen möchte oder gar englische . . . Schlagt sie tot, ihr werdet dennoch Verwandte bleiben. Mit den Russen aber . . .«*[1] — i t. d., i t. d.

[1] Ali ja se koristim tim časom, da bih povikao iz srca, kako mrzim onu slavensku dušu. — Ne vjerujem, da bi ma koji njemački mislilac ili pjesnik mogao ozbiljno raditi o glavi francuske kulture ili čak engleske . . . Možete ih ubijati, vi ćete ipak ostati rođaci. Ali s Rusima . . .

Gluplje nije o Slavenima na početku rata godine devet stotina i četrnaeste mislio niti sam car, koga je Emil Ludwig nastojao do potpuno diskreditira u našim očima. Ne znači taj citat gospodina Kohna o Slavenima naravno to, da je njegova knjiga o Caru suvišna, ali lijepo ilustrira onu poznatu poslovicu, kako po mrtvome magarcu vrlo često udaraju još veći magarci.



# STEFAN GEORGE

*A nous qui ciselons les mots comme des coupes*
*Et qui faisons des vers émus très froidement,*
*Ce qu' il nous faut a nous, c' est aux lueurs des lampes,*
*La science conquise et le sommeil dompté.*[1]

(Verlaine)

RIJEČI su napete među stvarima kao lukovi duge, rekao je Nietzsche. Riječi, doista, spajaju ljude kao mostovi, stvarajući u isto vrijeme između čovjeka i čovjeka nepremoštivosti vrlo često dublje od najmračnijega ponora. Riječ je srasla s čovjekom i prati ga kao lelujava sjenka vjekovima. Taj ljudski dah, trepetljiviji od paučine, sluzavo to treperenje glasa čovječjeg, to toplo micanje jezika, siktanje guše i grla, to životinjama i gluhonijemoj prirodi nerazumljivo šištanje i cijeđenje suglasnika i samoglasnika, to naporno mucanje stvorilo je čovjeka čovjekom. Slinava pojava glasa u ljudskim ustima budi u našemu mozgu slike, i riječi (same od slika i utisaka rođene) postaju budnice i uzročnici novonastalog talasanja slika, one struje ljudskim tijelom kao munja po galvanskom stupu. Riječi imaju svoja magnetska polja, one privlače i odbijaju, one protječu kroz život čovjeka kao žive vode, kojima su izvori daleki, nejasni i nepoznati, riječi naviru iz mraka naše utrobe, iz tmine, kroz koju se ljudstvo polagano i slijepo probija vođeno snagom govora. Progovorivši, čovjek se odvojio od ostalih četveronožaca te je pošao za tajnom svoga glasa, tom mračnom i dubokom zagonetkom,

[1] Ono, što nama, cizelerima kristalnih riječi, hladnokrvnim stvaraocima uzbudljivih stihova, treba, to je znanost i ukroćeni san, kod svijetla svjetiljaka.

koja provaljuje iz naše tjelesne dubljine, promiče kroz grlo i javlja se kao smijeh ili uzdah pod zvijezdama ili u blatu, jauk blijede životinje, za čitavu prirodu potpuno nerazumljiv. Riječ (sama po sebi) odjekivanje je besmislenih glasova, i sve, što je u životu čovjeka tokom vjekova poprimilo oblik »duhovnog«, ne bi se moglo zamisliti bez riječi, koja nije drugo nego glas mesa, tijela, zemlje i životinje, jučer još repate, a danas sa zlatnim zubalom, zvijeri krvoločne, koja pojave i predmete omata riječima kao tkaninama, i tako ždere sebe i druge. Kao u školjkama, u kojima djeca prisluškuju šumu vjetrova i talasa morskih, tako i u ljudskim riječima šumi sve, što se je s čovjekom dogodilo od početka. Riječ nas spaja sa zvijezdama i s majmunima, i da nije progovorio, nikada čovjek svoje životinjstvo ne bi bio pretvorio u čovjeka dostojno djelo: u krovove, u strojeve i u knjige.

Vrači-pogađači, zvjezdoznanci, liječnici i čarobnjaci progovarahu tajanstvene riječi u polumraku, i ta magična tajna riječi ostala je pjesničkim privilegijem na spomen davnih vremena, kad su se u sveopćoj mucavosti i nepismenosti hijeroglifi prvih zapisanih riječi čuvali po starostavnim knjigama, kao u začaranim kutijama, zapečaćeni sa sedam pečata. Neke riječi razdražuju, a neke uspavljuju; dok jedna riječ može biti poticaj da se u čovjeku pokrene najnevjerojatniji niz zapretanih snaga, ima riječi, koje su postale smetnja čitavih dugih stoljeća. Riječi mogu da začnu u čovjeku plodove korisnih misli, a mogu da u njemu probude i takve klice mračnih slutnja, koje nijesu vidljive oku ni shvatljive razumu, a urlaju nad ljudstvom kao bijesne sablasti vjekovima. U kasnijim kulturama, gdje je riječ proživjela već dugo pod ljudskim krovovima, gdje se je odvojila od divlje i neposredne stvarnosti i postala Logos (koji kao razum stoji na početku biblije), u takvim prilikama, gdje riječ i njena tajanstvena njega traju već stoljećima, gdje se riječi čuvaju pod staklenim zvonom poezije kao bolesne biljke i gdje se pokazuju kao svetotajstvo na crkvenim žrtvenicima, u takvim kulturama riječ je postala mrtvim simbolom: pretvorila se u vrstu idola, fetiša, polubožanstva, riječ je klonula i zanijemjela, kao glas zvona, koji je kao glasnik doputovao iz



daljine i umro nečujno za starim plotom. U doba, kakvo je bilo u Rimu oko 300. poslije rođenja Kristova, kada su književnošću vladali gramatici i kada je Terencije Maurus pisao svoju metriku, u doba, kakvo je danas u vrijeme kolorizma i zapadnjačke dekadentne lirike u Evropi, riječ nema više žive organske veze s utiscima, s poticajima i s dojmovima koji su je rodili, ona nije više odraz uslovljen živim i stvarnim razlozima zbivanja, ona je — kao takva — obezrazložena, njena se životvorna pupkovina, koja ju je vezala s vanjskim uplivima, prekinula, ona je blijed odlijev dojma u školjci našeg uha, titraj u praznom kalupu, zatvorena lopta puna zraka, mrtva fraza, škola, imitacija, vještina. Mjesto da otkriva stvarnost, riječ je postala dosadna kao brbljanje šojke, ona je danas srebrna igračka u rukama žonglera, platnena kulisa i cvijet od novinskog papira po časopisima i u stihovima.

Riječi su čarolija i čaranje, rekao je Freud, i dok je riječ u prošlosti doista imala ljekovitu moć, ona danas više ne odgovara istinskoj snazi vanjskog utiska koji ju je rodio. Smisao pojedine riječi odvojio se od dojma, koji se u njoj ogleda kao u zrcalu, riječ se je odlijepila od kalupa, ona se je osamostalila i poremetivši onaj najdirektniji odnos, koji je vladao između nje i vanjskog utiska, riječ je — u precjenjivanju svoje vlastite vrijednosti i smisla — pripisala sebi samorodnu, božansku funkciju stvaraoca i roditelja i tako je zavela čovjeka u beskrajne slijepe ulice njegovih historijskih zabluda.

O toj ljudskoj svirali, kroz koju zvižduće vjetar našega govora, o vlažnom micanju guše i glasnica čovjek je stoljećima bio uvjeren da je dar božji, pa jer mu se — po njegovom vlastitom opažanju — činilo, da je između živih zemaljskih stvorova jedini on, koji se služi govorom, prirodno je, što je povjerovao, da je »dijete božje«. Između tog divljačkog vjerovanja u božansko podrijetlo ljudskog govora i otkrića Brokinih vijuga i zavoja u možđanoj kori leži čitava historija ljudske riječi. Od antičkih stoika do suvremenih biologa čovjek prozire mračnu tajnu riječi, i kao što je Epikur znao, da govor, po svoj prilici, nije drugo nego oponašanje glasova u prirodi, i Darwin misli, da je ljudska riječ onomatopeja: majmun u stravi pred munjom cvili drukčije nego u strahu

pred leopardom ili u ljubavnom zanosu, kada se javlja ženki. Kao i sveukupno ljudsko razmišljanje o pojavama i o stvarima, i ovo o govoru još je uvijek isprepleteno barbarskom alternativom: da je čovjek božanskog podrijetla i da nije. Abaelard je govorio, da je intelekat rodio riječ: »*Sermo generatur ab intelectu*«,[1] a Herder je bio uvjeren, da je govor oponašanje glasova u prirodi: »*Nachahmung der tönenden, handelnden, sich regenden Natur*«.[2] Mnogi su gramatici još i dan današnji uvjereni, da filozofija nije drugo nego gramatika, pa je Grimm mislio, da »misliti znači govoriti«. Leibniz je smatrao govor ogledalom razuma: »*Ein Spiegel des Verstandes*«, a Spencer je tumačio govor kao nastavak pjevanja, koje nije drugo nego prelijevanje dojmova, slika, pogleda, raspoloženja u vokalizovano oslobođenje afekta, u odahnuće. Dok su mnogi crkveni oci vjerovali, da je govor utjelovljeni Duh, po Wundtu je majmunska grimasa i nervozno kreveljenje (dakle pantomimsko bilježenje afekata stezanjem i rastezanjem mišića na obrazu) rodilo onomatopeju. Bez obzira na ovu raznovrsnu zbrku mišljenja o tome pitanju, jedno je izvan svake sumnje, da je glasovna materija, koja se javlja u našoj grlenoj svirali, izražaj stanja, u kome se nalazimo, i da je govor jedno od ljudskih sredstava snalaženja u masi utisaka: pomagalo, kojim se čovjek služi u svoje male i jalove ljudske svrhe. Piskutanjem ustitrane membrane čovjek bilježi svoje piskutave utiske, on zgušnjava stvari i pojave do pojedinih zvukova na svojoj jezičnoj fruli, on svira o vanjskim utiscima, on tako izriče svoje ljudske misli, koje nijesu nego čovjekulične, antropomorfne kombinacije o zbivanju u prostoru i u vremenu i o trajanju stvari i slika u čovjeku i oko njega. Ljudska riječ samo je slika vanjskog utiska. Slika je doputovala kao dojam kroz našę oko ili kroz naše uho u mozak i pretvorivši se tamo u riječ, ona je kao pčela iz košnice izletjela po nove dojmove u prirodi, i tako se gomila u ljudskome mozgu jezično blago kao hiljadugodišnji ekstrakt ljudskog iskustva. Nizovi riječi izlaze iz našeg mozga kao gosti iz rasvijetljene kuće, utisci utječu u

[1] Govor se rađa od intelekta.
[2] Oponašanje zvučne, aktivne i pokretne prirode.



moždane stanice kao vozovi u kolodvor, a nad našom moždanom korom lete slike dojmova kao meteori. Riječi nijesu drugo nego odrazi pojedinih dojmova u mozgu. One svojim stalnim ponavljanjem samoglasnika i suglasnika obasjavaju i preuveličavaju pojedine utiske do plastičnih slika o zbivanju. Riječ obasjava pojedinu sliku vanjskog utiska kao reflektor, i pod intenzivnom snagom njenog rasvjetljenja, u krugu te iradijacije, šire se i suzuju pojmovi kao zjenice. Riječi su, dakle, zamjenice i simboli dojmova i utisaka, one »same za sebe« ne postoje i gdje god i kad god su riječi započele samostalno kretanje, po logici svoje vlastite ritmičke težine, nastalo je za čovjeka fatalno odvajanje od stvarnosti i počela je kabalistika, artizam, teologija, dekadenca. Odvajajući se od svog prvobitnog utiska koji ju je rodio, djelujući u prenesenom smislu kao životvorna snaga za sebe, riječ se paralelno uvijek odvaja od čovjeka, a isto tako i od stvarne svrhe, koja je čovjeku bila pomoćnim sredstvom snalaženja u kaosu. Pretvarajući se u »autonomnu« silu ili u »pojam po sebi«, riječ postaje znamenom vrhunaravnim i od službenice ljudske pretvara se u »Tajnu na žrtveniku«, u »Simbol nadzemaljski«, u mračne vjekove zastoja svake čovjeka dostojne misli: u riječ štampanu u svrhu profita, u novine, u lažne stihove i u svakodnevne senzacije novinskih informacija, koje danas vladaju čovjekom kao moral, ljepota, novac, ljudska zajednica i svi drugi glasni pojmovi, što ih je taj blijedi dvonožac izmislio, u početku u svoju korist i za svoju zaštitu.

Danas, kada fraza o autonomiji pjesničke riječi, pak prema tome poezije i pjesničkoga stvaranja, stoji još uvijek na dnevnome redu evropske estetike, potrebno je naglasiti bezuslovnu ovisnost riječi od vanjskih (materijalnih) utisaka.

Stefan George jedno je takvo pjesničko ime, koje je postalo simbolom zastarjela tereta bezbrojnih smetnji gnjile i proklete baštine, lažnih slika i krivih pojmova onoga šarenog i zvučnog galimatijasa, što se u strofama staromodne poezije još uvijek javlja u evropskoj stvarnosti, kao nadzemaljsko priviđenje Euterpe, toliko puta silovane Muze. O Stefanu Georgeu napisana je teza glasna i samodopadna, kako se je

pojavio u njemačkoj lirici kao »tajanstveni mag«, kao »izabranik gospodnji«, kao »samotnik i vođa pokoljenja«, kao »učitelj«, »kralj poezije« i »propovjednik vječne Ljepote«, a Stefan George je za četiri decenija svoga pjevanja i sam lično doista vrlo često naglašavao, kako pravi pjesnik treba da živi u svojoj bjelokosnoj izolaciji, stvarajući samo za najuži krug najodabranijih obožavalaca, prezirući vulgarnu svakodnevnost i glasnu svjetinu književnih sajmova. U lirskoj teoriji Stefana Georgea poezija je zlatan ikonostas, koji stoji između vulgarne svakodnevnosti i one sublimirane stvarnosti, koja se objavljuje posvećenima, i unutar koje je snaga stiha tako ogromna te se njome mogu preobraziti prostor i vrijeme u nove harmonične odnose:

*Der zeiten flug verliert den alten namen*
*Und raum und dasein bleiben nur im bilde.*[1]

U Georgeovim stihovima stvari su promatrane iz perspektive Zaratustrina Orla, Nietzscheove apstraktne ptice, koja je Georgea, njegovu liriku, njegov način mišljenja, njegove odabranike, školu, sljedbenike i njinu poeziju podigla na onaj visoki, ekstatični stepen ničeovskog zanosa, koji se u životinjskome strahu pred ništavilom opro prolaznosti te je i najkrvavije zemaljsko stradanje proglasio užitkom dostojnim potvrde. Nietzsche se u prostoru njemačkih jezičnih mogućnosti javio kao vjetar, koji otvara vedrine i beskrajne izglede, i taj nesretni filolog, za koga je metafizika govora i ljudske riječi bila osnovnom pokretnom snagom najsuptilnijih inspiracija, jednom stranom svoga mozga uvijek na koturnima nadljudskog patosa, drugom, inteligentnijom, zemaljskijom stranom svoje plemenite sumnje neprekidno je rovao pod stvarnim i svakodnevnim ljudskim lažima, kao i veliki mu uzor Voltaire. Taj samotni noćobdija, koji se s veronalom penje po ledenjacima i piše knjige po hotelskim sobama kao neprestani putnik, taj asocijalni nihilist i štirnerijanski solipsist romantik gledao je mnoge aktuelne njemačke društvene laži nerazmjerno jasnije od mnogih uvaženih lijevih sociologa i demagoški glasnih političara svoga vremena.

[1] Let vremena ime i smisao gubi, a opstanak i prostor postali su slikom.



Za njega je Bayreuth bio i ostao najobičnije političko, da, upravo šovensko kazalište sa svim glumačkim slabostima i nedostacima ovog glasnog svijeta, kome je cirkuski pljesak međunarodne rulje snobova najvažniji problem. Nitko nije tako prezreo Wagnera kao on, pa uvidjevši, da je Lohengrinova kaciga od najobičnijeg staniola, Nietzsche je o srebrnim kacigama versailleskih ujedinitelja (1871) govorio s uzvišenom ironijom. Sve, što se je u Njemačkoj događalo poslije sedamdesete, za Nietzschea je ostalo slaba, povincijalna kazališna predstava i zato je dvostruko glupo Nietzschea smatrati Svenijemcem zato, što ga je car Vilim II. proglasio vojničkim idealom. Nietzscheov je nadčovjek fantom, rođen u tragičnom požaru evropskog mozga, koji je u svojim vlastitim riječima planuo »bez pepela, ko alem čist« (Kranjčević), otvorivši u njemačkoj književnosti jednu »srebrnu cestu« (Krklec), kojom su poslije njega pošle povorke.

Između Nietzschea i kasnog simbolizma javio se Stefan George svojim prvim knjigama kao najtipičniji dekadent, koji je programatski antinaturalist i proturealist više iz reakcije na književnotehničke, izražajne nedostatke toliko razvikanog centralnoevropskog naturalizma nego iz neposrednih pobuda, kakve se rađaju na temelju vlastitog opažanja i uvjerenja. Dok je situacija u sjeni centralnoevropskog i nordijskog naturalizma bila takva, te su sve hauzmajstorice, sluškinje i svi radnici u tadašnjoj prozi plemenita i uzvišena bića, a svi građani i malograđani debele, odvratne, site vreće, svi svećenici griješni razvratnici, a proleterske djevice nevine žrtve gradskih fićfirića (Arno Holz, Halbe, Johannes Schlaf), George i njegovi sljedbenici vratili su se staromodnoj, romantičnoj, simboličnoj, upravo simbolističkoj mjesečini, i ta prozirna vela ljetnih noći, »kada se vjeđe umorne sklapaju same od sebe kao blagoslov sna«, ta »magija strofe«, u kojoj se čovjek »može izliječiti« od svoje subjektivne histerične potištenosti, te su lirske slike postale programom »lirskih neurastenika i neuropata«.

»Vulgarni naturalizam« po književnom je sudu suvremenika idealista »izvraćao istine«, »gledao samo negativnu stranu života«, »iznosio samo blato i trulež«, »tendenciozno

karikirao stvarnost, koja nije bila crna«, a poete dekadenti, kao George, u visokom kultu svog »bizarnog ukusa«, pjevali su o vrčevima od alabastra i malahita i o ženskim očima, koje svjetlucaju kao tirkizi. I naturalističko »blato« onoga vremena i ti dekadentni »vrčevi od alabastra i malahita«, sve je to bilo, kao rekvizit i šema, samo zamjenica i surogat pravog, direktnog promatranja stvarnosti. Dok su naturalisti jednostrano i prilično netalentovano žigosali životnu bijedu i opisivali zakulisnu žalost velegradskog predgrađa dosadnim klišejima sivoga u sivom, George pjeva o Ljubavi na imaginarnom Jugu, gdje se smije vedro podne na balkonu i čuje se žuborenje vodoskoka; cjelovi tople ženske usne i slatko kretanje bokova ženskih vladaju tim književnim raspoloženjima, koja rastu u stihu, kako sjenke dana postaju duže. Taj blagi lirski kult raznih godišnjih doba ili ranih i kasnih sati između svitanja i sutona, pjesme, u kojima stoje stari palazzi s praznim dvoranama, gdje se u starinskom ogledalu odrazuje sjaj samotne svijeće, šatori od plava atlasa ispretkani zlatnim zvijezdama, sve su to lirske sitnice detaljnih ukrasa, od kojih je sastavljena ova zapadnoevropska poezija, koja živi u blijedoj vedrini bizarne rasvjete kao tuberkulozna bijela nevjesta pod mrtvačkim velom, udaljena od stvaralačke istine, isto tako, kao i naturalističke fraze o bijedi i o patnjama. Protiv trivijalne analize naturalizma patetičan »nadljudski« pogled na svijet, protiv našeg majmunskog darvinističkog podrijetla »pjesnička fraza« o »višem životnom intenzitetu odabranih pjesnika«, koji smatraju puk »vulgarnom hordom« i »faraonski«, »aristokratski« preziru svoju nepoetsku okolinu. Bolećivo osjećanje samoće nervoznog pojedinca, slijepo sanjarenje o oslobođenju nagona »plave zvjerke«, jalove čežnje za dalekim mrtvim kulturama, sve se to može još opravdati, motivirati, razumjeti kao pjesnička tema, kao otvoreno pitanje poetske ostvarivosti, kao tehnički problem stiha i izražaja, ali kada se takve bizarne apstrakcije, izgovorene rimovanim jezikom, propovijedaju kao »pogled na svijet«, kao »više uvjerenje«, kao »jedino produbljenje životnih istina«, kao ideal »potenciranog čovjeka«, kada se taj apsurd l'art-pour-l'-artističkog pseudointenziteta ističe do



programatskog značenja, do umjetničke zastave i do društvenomoralne reformacije, onda to prestaje biti ličnim pitanjem dotičnoga pjesnika (»koji stvara u svojoj bjelokosnoj izolaciji«), to više nije pitanje artizma ni umjetničkog programa, to je pitanje progresa ili reakcije, problem u svojoj posljednjoj konzekvenciji isto toliko društven koliko i umjetnički.

Kada Stefan George pjeva o fra Angelicu, on može da se zanese svijetloplavom kosom zaručnice nebeske, Bogorodice, »koja je žuta ko pšenična vlat«, i nošen logikom rime i ritma u titranju vokala, u odražavanju i prelijevanju nijansa, može da »hladnokrvno cizelira svoj kalež stiha«, kao što su toliki cizelirali svoje stihove prije ili poslije njega. Inspiriran (očito) Delacroixovom istočnjačkom, satrapskom fantazijom, on može pjevati svoju algabalsku varijaciju o »istočnjačkom tiraninu i despotu«, koji »bičuje svoje robove i ne voli smijače«, jer to sanjarenje, uokvireno slikom romantičnog i orijentalnog luksusa, dekadentno je igranje riječima, koje su već davno izgubile svoj neposredni smisao te nisu drugo nego varijacije jedne lirske teme između Verlainea i Mallarméa.

Nije riječ o kovaču rime i književnih banalnosti, nego o pjesniku, o kome se već decenijima govori, da predstavlja najvišu kulturu njemačkog jezika, koji je proširio svoj ukus pjesničkim iskustvima francuske dekadence i koji je između njemačkog naturalizma i secesije predstavljao »lovorom ovjenčana vatesa«. Ovaj propovjednik mesijanizma »plavog germanskog čovjeka i kontinuiteta hiljadugodišnje kulture na Rajni«, koja »nije galska«, ovaj politikant simbolizma germanske rase i rasne premoći i mistične misije pjesnika, koji treba da je narodni vođa, »der Führer«, svršio je kao emigrant. Ne treba biti pedant, da čovjek čitajući Georgea osjeti, kako se u toj eklektičkoj mješavini francuske, dakle (ipak — unatoč svemu) galske dekadence i Nietzscheove (u svakome slučaju protugermanske) verbalistike oko Devetstote javlja sve više secesionistička dekorativna fraza, koja zvoni germanski glasno, ali nema nikakve unutarnje privlačive snage. Georgeova poezija te faze opasno je lebdenje ukrasnih pridjeva, rimovana intelektualna pustolovina u potpunoj praznini, stvarana po svim pravilima vještine, za koju je Gautier

napisao »da se može naučiti, sa svima metodama, formulama, tajnim trikovima kontrapunkta i harmonije«. U pjesnički savršeno konvencionalnom vremenu bezidejnog sibaritizma pjesnički govor Stefana Georgea pretvorio se u mrtvu riječ, koja se odvojila od svog organskog značenja i u toj žalosnoj sklerozi zastala kao fantom, u nemoćnoj gesti slabo naslikanog proroka, koji je navalio na trgovce u predvorju hrama, ali mu je zamah zapeo u mrtvu pokretu potpuno neuspjelog pokušaja. Cijela Georgeova ideologija nastala je pod diletantskim utjecajem genre-slikarstva, kao dokaz za izvanrednu pometenost ukusa i pojmova njegova kruga i njegova vremena. Već oko 1912. časopis »Blätter für die Kunst« deklamirao je na Zaratustrin način povišenim glasom o uzvišenoj misiji Učitelja i Učenika, predviđajući, da »nije više daleko vrijeme, kada ništa ne će biti manje vrijedno nego talent bez ljudske podloge ili vješt govor bez potrebe«. Karakteristično je za te estete, da su ime Böcklina i Nietzschea izgovarali jednako patetično! »Djevičanstvo«, »Vječnost«, »Muževnost«, to su za Georgea i njegove apostole bile one »Snage«, koje je rodilo »Odricanje« i koje nose u sebi »Silu preporodnih klica«. On je sanjao o novom »Duhorodnom centru«, koji je trebao da stvori »Potenciranog Čovjeka«. Taj »Duhorodni centar« treba skromno i samozatajno da žrtvuje svoju malenkost za »Čovječanstvo«, po uzoru Kristovih učenika, neukih i nepismenih ribara, koji su svojom »Ljubavlju i Vjerom svladali nadarene pogane i Židove i sofiste svoga vremena i pobijedili«.

Sasvim nejasno i mutno ideološko glavinjanje takvih Georgeovih manifesta prije rata još više se zamutilo, pak je on nekoliko mjeseci prije same objave svjetskog pokolja stavio Kristu u usta, u jednoj svojoj »lijevoj kršćanskoj kontemplaciji«, ove riječi:

*Gavani i sveznadari uzdišu:*
*»Tvrd je život, glad i brige na sve strane!*
*Bijeda je!«*
*Hambar znam pod svakim krovom,*
*Pun je zrnja što se množi,*
*A nitko ga ne će ...*



*Podrum znam pod svakim dvorom,*
*Gdje po pijesku teče vino,*
*Nitko ne pije ...*
*Tone čistog zlata u prašini leže,*
*Puk ga svojom prnjom prlja —*
*Slijep je, ne vidi.*

Kako su u ovoj pjesmi »žito«, »vino« i »zlato«, kao slike zemaljskog preobilja, spomenuti simbolično (jer, pokraj najunosnijeg prosperiteta posljednje vilhelminske periode, Njemačka ipak nije bila tako blagoslovljena, da se je svatko mogao najesti kruha i napiti vina), ove alegorične »tone čistog zlata što leže rasute po prašini« predstavljaju nevidljivo blago nezemaljske estetske kulture, za oči puka nevidljive, jer je puk slijep, kratkovidan, materijalističan, te ne razlikuje pravi tajanstveni metal estetskih spoznaja od zemaljskog blata. Odabravši za simbol nadstvarnog, višeg, nezemaljskog, estetskog valeura (što leži rasut po zemaljskoj prašini) upravo zlato, taj najbanalniji, burzovni ekvivalent isključivo zemaljske vrijednosti, George je pokazao simbolično, kako nije uvijek najsigurniji u izboru svojih simbola. U toj predratnoj koketeriji s crkvom on je zatajio svoga meštra i učitelja Nietzschea, koji je Wagneru za partituru »Parsifala« poslao svoju najbezbožniju knjigu, osjetivši kod tog međusobnog i posljednjeg darivanja »neprijateljski zveket mačeva« prije posljednje bitke.

U poslijeratnom kaosu, godine 1919., George se opravdava za svoju pasivnost, optužujući njemački narod, »kako ne će da zaboravi svoje prošlostoljetne idole, koji su ga tako sramotno ostavili na cjedilu«. »Nietzscheova grmljavina«, kaže on, »kojom je obarao proroke novoevropske zanijemila je, a da je nitko nije čuo«. Da napusti svoju subjektivnu izolaciju, da uđe u bitku kao inicijator, to Stefanu Georgeu nije izgledalo oportunim, jer je vidio, kako će čitava pokoljenja izginuti, a da se stvar ne će objasniti »ni lijevima ni desnima« nego onima »koji dolaze u dalekoj budućnosti«, u kojoj će se »probuditi« konačno ona »tajanstvena Njemačka«, o kojoj je u posljednje vrijeme sanjao i za koju je pjevao. To mu se

proročanstvo i ispunilo. »Tajanstvena Njemačka«[1], koja se doista »probudila«, odlikovala ga je svojim priznanjem i proglasila ga akademikom i lovorom ovjenčanim pjesnikom, ali on je tu počast odbio. Umro je u inostranstvu.

Zapadnjak, epigon francuskog simbolizma, dekadent po svojim ličnim sklonostima, kao mislilac kompilator, koji je bez dubljeg unutarnjeg sudara spajao u sebi najprotuslovnije ekstreme (kao pravi artist u lošem smislu te riječi), Stefan George važi već dva decenija u očima bel esprita za savršena vještaka njemačkog stiha. Verbalist u Nietzscheovoj sjeni, marljivi prevodilac francuske lirike, Dantea i Shakespearea, on je kroz četiri decenija jezično savladao nekoliko faza, od kojih ona u »Visećim vrtovima« djeluje kao najzrelija. Jak i sugestivan u stihovima, što ih je pokrenuo kao samostalne slike, po crti njihove vlastite specifične težine, bez primisli, neposredno po zakonu ritma i slijepog stvaralačkog nagona, George spada među bogate dekoratere fraze, koji stvaraju stihove radi stiha, među nadarene cizeljere rime, koji »hladnokrvno rezbare svoje uzbudljive riječi kod svijetla svjetiljaka«. Uspoređen s Dehmelom, s Morgensternom, s Dauthendeyem, s Rilkeom, s Hofmannsthalom, on se ni po čemu ne ističe kao naročita sposobnost, a u mnogočemu je slabiji od ovih svojih suvremenika, predstavnika njemačke dekadentne lirike na prijelazu stoljeća. Taj hladnokrvni virtuoz stiha, kao mislilac i pokretač novih, intelektualizovanih, »nadljudskih pogleda na svijet«, zatajio je potpuno. Kada je uznastojao da svojim pjesmama dade zemaljsko, konkretno značenje, zapleo se u mutne nejasnoće najobičnijih, protuslovnih, malograđanskih prosječnosti. Razni Gundolfi i Woltersi, koji su se zaputili za njim kao za Vođom i Učiteljem, izmjereni međunarodnim mjerilom, ne znače mnogo: njihove fraze o »Djevičanstvu« i o »Muškosti« nijesu preživjele Georgeove smrti. Ti »Potencirani Ljudi« kao učenici rasplinuše se prije svoga učitelja.

[1] »Tajanstvena Njemačka« imala je tada već svoja dva esteta: Goebelsa i Rosenberga.



# HERMANN BAHR

SVE ONO, što je Landauer zvao *»die innere Unmöglichkeit«*, ona zbrka unutarnjih, najintimnijih, »nemogućih« ljudskih nespojivosti, bezbroj neriješenih pitanja i upitnika pred bogom, pred vječnošću, pred društvom i svim ostalim tajnama (koje smo naslijedili kao teret vjekova), jalovo suvremeno vrludanje i nesnalaženje u beskonačnim poplavama problema oko nas i u nama, sve se to već pet do sedam decenija javlja kao simptom organskog oboljenja evropskog intelekta. Poremećene su podloge, na kojima se taj intelekt stoljećima razvijao; ljudske je lubanje otvorila suvremena znanost i nije našla u njima nikakvog nadzemaljskog fosfora, nego žlijezde, neobično slične majmunskim, dvopapkarskim i pasjim žlijezdama. Zinule su opasne rupe pod nogama naših uvjerenja, i evropski je intelekt pao u stravičnu groznicu, koja traje već prilično dugo. Bolujemo, buncamo i u visokoj temperaturi mučimo se na samrti hiljadugodišnjeg vjerovanja, obmanjujemo se posljednjom nadzemaljskom nadom: vrhunaravnim značenjem »Ljepote« . . .

Kao otrovna rasvjeta isparuje se ta dekadentna vrhunaravna »Ljepota«, rađajući uzbuđenja, koja se na obrazima esteta, mislilaca i ostalih bolesnika odražavaju kao bolećive grimase zanosa i inspiracija; osim tih osamljenih, izoliranih i pojedinačnih egzaltacija, oko naše evropske bolesničke postelje, vani, u stvarnosti oko nas, prilično je mračno i na ulicama odjekuju još uvijek paklene potkove srednjeg vijeka, tog čudnog, apokaliptičnog jahača, koji kao furija sije smrt nad našom civilizacijom već osam stotina godina.

Landauer, poklonik Kropotkinov, đak Elisée Reclusov, anarhoindividualistička glava (zacijelo ne posljednja u eliti

svoga vremena), čovjek, koji je svoje uvjerenje zapečatio krvlju i umro kao Arhimed, zaklan od pijanih oklopnika, Landauer, bezbožnik, koji je mrzio socijaldemokratsko koterijaško politikantstvo, kao kakvu usidjeličku družbu »Vojske spasa«, i on je bio toliko zaslijepljen dekorativnim lažima svoga vremena da je smatrao, kako je jedan od glavnih razloga, što se naša civilizacija nalazi na rubu brodoloma, to, što su »suvremene proleterske evropske mase izgubile „religiju"«. S religioznim, sto posto zatvorenim crkvenim pogledom na svijet evropske su mase izgubile svaki istančaniji osjećaj za nijansu, one su izgubile smisao za sve što nije konkretno, neposrednostvarno, za sve što nije zemaljskotjelesno, u vulgarnom smislu, i vulgariziravši se u kratkovidnom, blesavom, najsvakodnevnijem materijalizmu, mase su (po Landaueru) postale alkoholizovane gomile mesa, s jednim jedinim idealom — idealom malograđanske udobnosti. Socijalizam, mjesto da je postao putokaz u nove, zvjezdane vedrine, mjesto da je uzletio kao raketa u prozirnom zamahu misli, pretvorio se u običnu politikantsku smicalicu onih malograđana, koji su uspjeli da se svojim cjepidlačarenjem i najprovidnijim (sramotnim) trikovima proguraju do takozvanog partijskog socijalističkog položaja, na kojemu umjesto stvaralačke snage vladaju laž i prevara, a umjesto težnje za preporodnim djelovanjem i uzdizanjem masa — karijera! Religiozni rasap dubljeg, metafizičkog uvjerenja obezglavio je suvremenu umjetnost, pojačao nemire nesnalaženja među oblicima, razlog je prevarnog novotarstva i slaboumnouzrujanog pomodnog povođenja za takozvanim »novim« i »neotkrivenim« motivima, bacio je suvremenog čovjeka u plitke, bezrazložne i suvišne arheološkohistorijske imitacije dalekih i stranih »Ljepota«. Umjetnost, mjesto da postane katarzom živinskog i nižestepenog u čovjeku, postala je lumpenproletersko lunjanje, koje upropašćuje sve nagone, koji čovječanstvo vode kroz kozmičke tmine i koji su čovjeka doveli do toga, da je uopće postao čovjek!

Umjetnost Landauerova vremena zaglibila je u vrtlogu najkratkovidnije čulnosti: od velikog, najosnovnijeg pitanja



o životu i o smrti umjetnost je postala blesavim harlekinom, koji skakuće kao kozlić u svojim šarenodekorativnim požudama za užitkom, gubeći svaku i najminimalniju ravnotežu u svome vrtoglavom vrludanju između mraka i ludila, razvrata i laži. neurastenije i samoubojstva, brakoloma, pijanstva, samopljuvanja i svakovrsne bestidnosti. Treba uvažiti, da je Landauer, taj najpobožniji vjernik intelektualnog i moralističkog socijalizma (koji spada među njemačke martire toga pokreta), govorio takvim glasom o »Vjeri« i o tajanstvenom značenju njene snage prije tri puna decenija, na prijelazu iz devetnaestoga u dvadeseti vijek, pa kada se je i on sâm, u svojim načelnim socijalističkim proglasima, toliko zbunio te je nestajanje vjerskog osjećaja smatrao jednim od glavnih, gotovo isključivih razloga sveopće suvremene zbrke u glavama i u uvjerenjima, kako je tek moralo izgledati u mozgovima, koji nisu bili landauerovski izgrađeni i u kojima su ta pitanja poprimala površne oblike feuilletonističke dosjetke, napisane za nekoliko krajcara honorara.

Za poluinteligentno glavinjanje suvremenog evropskog intelekta, za ustrajno mijenjanje programa i padanje iz jedne krajnosti u drugu slučaj Hermanna Bahra neobično je poučan. Koliko je god taj Bahrov slučaj za određeno kulturnohistorijsko razdoblje na prijelazu stoljeća tipičan, on je ipak ponešto značajniji od ostalih, jer je glasniji, jer je upadljiviji i jer (uslovljen naročitom, prirođenom površnom osjetljivošću Hermanna Bahra) seizmografski jasno bilježi i daje sliku cijelog tog vremena, koje se je između secesije i ekspresionizma ugasilo kao daleki, predratni vatromet.

Kao poslije davnog, već potpuno zaboravljenog brodoloma, kada talasi bacaju na obalu ostatke potonulih lađa, tako se gotovo svakog dana dokotrlja do nas po koja smrtna vijest, kao sjenka kakvog potopljenog imena, kao znak da oluja bjesni još uvijek elementarnom snagom već dvadeset godina. Hermann Bahr se u našoj svijesti utopio već davno, još prije rata, a danas, u ovoj grmljavini oko nas, u ovom zagušljivom dimu i tutnjavi ruševina, njegova osmrtnica govori nam glasom tugaljive priče o žalosnoj sudbini čitavog jednog austrijskog pokoljenja, koje je sebi umišljalo, da je

na Dunavu pionir zapadnjačke kulture, a nije bilo nego znak bohemskog megalomanskog raspoloženja na bečkom i münchenskom intelektualnom karnevalu.

»U umjetnosti bilo je uvijek varalica, možda i više nego umjetnika«, to je Hermann Bahr napisao još davno, na početku svoje književne karijere. Taj liberal, koji se je poslije pokajao, slobodni mislilac, koji je propovijedao vjeru u boga, pangerman-bizmarkovac, koji je otkrio austrijsku kulturnu misiju u Istočnoj Evropi, impresionist, koji je bio zaljubljen u austrijski barok i bez tog austrijskog baroka nije poslije mogao napisati ni jednu jedinu rečenicu do svoje smrti, počeo je svoju karijeru filipikom protivu književnih varalica. Od Weiningerova samoubojstva (događaja za čitavo jedno centralnoevropsko kulturno razdoblje iznad svega simboličnog) cijela centralnoevropska intelektualna ljevica na Dunavu srozala se na koljena u stravičnome strahu pred vakuumom, a mistici, kao Martin Buber, Simmel, Mach, ne znače zapravo stvarno drugo nego posljednju konvertitsku strofu pjesme: *Veni Creator Spiritus,* koju je evropski intelekt zapjevao najprije pianissimo, a zatim sve glasnije, da bi danas zagrmjela triumfalnim glasom orgulja, a sve u panici da se čovjek (možda ipak?) nalazi u kozmosu potpuno sam i da ne može da računa s nadzemaljskom Providnošću. Biti franjevački trećoredac, kao Hofmannsthal, prozvati se samodopadno časnim ocem benediktincem, kao što se prozvao Hermann Bahr, povjerovati u Sveslavenstvo (kome se godinama rugala), kao Zinaida Hippius, postati antropozof, kao što je postao Andrej Bjely, proglasiti se aktivnim katolikom kao Claudel, pisati slabe i tendenciozne drame o životu božjih ugodnika kao H. Ghéon, povjerovati u talmud kao Martin Buber, sve su to znaci straha i duhovne nerazvijenosti, jalove nepokretnosti, da, upravo dvopapkarske lijenosti duha ljudskog. Jer je mnogo udobnije biti blagoslovljeni preživač pred punim jaslicama betlehemske štalice, nego se vučji žderati pod zvjezdanim orkanima. Mnogo je udobnije (i unosnije) navući na sebe benediktinsku čoju i kadionicom dimiti pred zlatnouokvirenim crkvenim autoritetima, nego se probijati kroz mećave ljudske gluposti sa slabom i titravom svjetiljkom



svog subjektivnog uvjerenja, da je lik Giordana Bruna (na primjer) idealniji, dakle bliži istini, nego lik Felixa Saltena ili Engelberta Dollfussa.

Zaputiti se iz naturalizma, a svršiti u pokajničkoj trećoredskoj minoritskoj kostrijeti, početi kao bezbožnik, a smiriti se u propovijedima o metafizičkoj vrijednosti austrijskog baroka (poslanicama pisanima u stilu turističke propagande), to je bila književna sudbina Hermanna Bahra. Taj slobodoumnik, koji je za sebe napisao da se smatra »svenjemačkim marksistom«, a koji je svršio kao glorifikator habzburškoga Carstva (onda kada je to katoličko, barokno carstvo pokazivalo sve znakove agonije), počeo je s talentom, koji nije obećavao nikakve naročite, samonikle snage (ali je bio nesumnjiv), a svršio je kao neozbiljan brbljavac, neka vrsta intelektualnog Polonija u drami, koja se zove konac građanske civilizacije. Ako mu je netko doviknuo, da su oblaci nad Evropom slični biblijskoj kamili, on je odmah bio spreman da napiše knjigu o biblijski simboličnom značenju naoblačenog evropskog neba, a ako je slučajno negdje pročitao, da su Goethe, Spencer, ili sveti Augustin preteče Rotary kluba, on je bio spreman da pomoću eugenike Sir Francis Galtona objasni, kako su Matisse, Pechstein, Kokoschka, Kandinsky, Marc ili bilo tko drugi isto tako rotarijanci, kao i Klimt, Olbrich, Otto Wagner, Chamberlain (»Osnove devetnaestoga stoljeća«) ili obratno. Bluditi po bezizlaznim stramputicama, ne snalaziti se, ne imati u sebi svoje vlastite ravnoteže niti osjećaja sigurnosti, ne vjerovati samome sebi, sumnjajući u svoju vlastitu stvar, prepričavati tuđa uvjerenja *»so herumreden um die Sache«* (citat po H. Bahru), »brbljati dakle oko raznih pitanja i stvari«, a nikada ne govoriti direktno o njima, *»das schien mir ehrlicher«,* to mu je »izgledalo poštenije« nego priznati, da je sve to nesnalaženje iznad njegove snage.

Pišući dulje od pedeset godina, taj književnik zapravo nikada nije bio siguran, da li je ono što on misli, vjeruje ili propovijeda — »ispravno« ili »neispravno«, »moderno ili nemoderno«, da li je to zapravo osjećaj straha ili nije osjećaj straha pred prazninom, i pročitavši ogromnu gomilu knjiga,

napisavši i sam gotovo čitavu knjižnicu, Hermann Bahr pokazivao je čitavog svog života smiješan i sažaljenja vrijedan strah pred blamažom, da se ne bi pokazalo i otkrilo, kako je netko negdje napisao knjigu ili naslikao sliku o kojoj on, Hermann Bahr, još nije rekao svoju odlučnu riječ.

U kubizam, u futurizam, u ekspresionizam Hermann Bahr gledao je s čuđenjem zbunjenog malograđanina, koji je dobronamjerno i najodlučnije spreman da (s najdubljim intelektualnim respektom snoba i neznalice) objasni sebi i svojim bližnjima, kako su ti dječji papirnati zmajevi zapravo metafizičke životinje, i kako im je značenje duboko i mračno kao Apokalipsa. Bio je čitavog svog života zaljubljen u francuski ekspresionizam (o Parizu je govorio zanosno kao A. G. Matoš), a svoja uvjerenja pušio je nevjerojatnom brzinom kao cigarete. Kretao se u smjeru posljednje mode zbog pomanjkanja svakog ozbiljnijeg otpora, bez svoje vlastite fizionomije, bez nekog određenog značaja; moluskno, slatko, slinavo, povodljivo, razvodnjeno, savitljivo klanjanje bio je njegov književni život, trepeljiv i nemiran kao treperenje i drhtanje slabe biljke na vjetrovima vremena. U toj njegovoj uznemirenoj nepostojanosti bilo je uvijek nečeg pomalo smiješnog. On je spoznavao značenje nekih suvremenih, nabačenih nazovimodernih istina, kada su te istine postale već bespredmetne, i u tom nervoznom traženju uporišta tlo je Hermannu Bahru jogunasto izmicalo ispod nogu: uvijek se je sve događalo obratno od onog, kako je on prorekao, i uvijek je sve ono potonulo, čega se dotakao, da se iz brodoloma spasi. Postao je austrijskim misionarom kulturnopropagandističkog pojma »Istočne marke« na Dunavu, u predvečerje austrijskog baroknog sloma 1914.—1918., postao je vjerujućim katolikom, konvertitom, kada je to već davno prestalo biti moda. Govorio je o crkvenim, prekogrobnim, posljednjim ljudskim stvarima uvijek u vicu, kvazidobroćudno, kao što su dobroćudni pojmovi alpinskog cvička, heurigera i harmonike (idila kod koje često pucaju glave); taj prividno blistavi, uzvišeni, na mnogim bridovima izbrušeni, mnogostrano facetirani, ležerni ton njegovih katoličkih kozerija nesimpatičan je, neiskren i namješten, kao što je to i kod Chestertona, od koga je u toj vještini prilično mnogo naučio. Pobožnost, skromnost, ispitivanje savjesti, čisto srce, sveta ispovijed i presveta pričest bili su za tog feuilletonista i novinara publicistički motivi, što ih je dekorativno obrađivao kao dekorativne kozerije, kao prava konvertitska, bečka, novinarska plava čarapa, kakvom ga je Gospodin stvorio.



Njegovi latinski citati crkvenih otaca, njegovo prenemaganje, kako Platona svakodnevno čita (i to naravno u originalu), taj ton Bahrova feuilletona, pisan s prozirnom pretenzijom da potraje pred licem vječnosti kao dokumenat vremena, to »gemütlich« poigravanje kozmičkim sintezama u dva-tri retka u »Novoj slobodnoj presi«, to, što je on zvao »mistagogično«, »dinamično«, »teleološko« spoznavanje pojava, to nije bilo nikakvo otkrivanje istina, to nije bilo zapažanje činjenica, to je bilo zamatanje fraza u šarene, maglene riječi, doslovno upravo onakav švindlerski artizam, za koji je napisao, da je u umjetnosti »mnogobrojniji od pravog, neposrednog i istinitog«. Više gramofon tuđih utisaka nego ideolog, više rastreseni secesionist nego sintetik, H. Bahr, koji je sebi umišljao, da je dalekovidan tumač raznih pitanja i pojava, bio je od početka najtipičniji austrijski inteligenat na razdoru između dva vijeka: s jedne strane dijete, čiji su se bečki vršnjaci igrali još po bedemima starog, četrdesetosmaškog Beča, kada je najveći događaj u gradu bila Tijelovska procesija s Carem i svim Velikašima franciskojozefinskog Carstva, a s druge strane lice u književnosti jednog milieua, gdje je Schnitzlerov »Anatol« važio kao prvorazredan događaj, a članak protiv Makarta kao najsmioniji čin pod kapom nebeskom. *»In hundert Jahren alles vergessen«*, rekao je Przybyszewski za sebe i za svoje književno doba, precjenivši sebe i svoje književne suvremenike opasno. To vrijeme liberalne, građanske Austrije, bečkog Ringa s grčkom arhitekturom i Meinlovom kavom, Altenbergovih šala i Klimtovih bakroreza, vrijeme Bahrovih komedija i »svetog« secesionističkog »proljeća« uvenulo je kao gnjila visibaba i tako je nestalo te se danas ne pričinja vjerojatnim, da je uopće jedamput i cvalo.

Jednoga dana Hermann Bahr objavio je *»urbi et orbi«*, da je postao katolik i tako prestao da se obmanjuje »najvećim praznovjerjem današnjice« — »vjerom u napredak«.

Zašto je Hermann Bahr posumnjao u napredak, u koji je do toga dana praznovjerno vjerovao, kao u najveće praznovjerje?

Zato, jer je kod Zole našao ovu rečenicu: *»Une phrase bien faite est une bonne action.«*

Do toga dana, dok nije od Zole doznao, da je vještina fraziranja zapravo osnovna tajna pisanja, Bahr je bio »bezbožnik, čak i marksist«, a pošto mu se u Parizu objasnio »smisao za oblik«, on je zgazio svoj liberalnoantiklerikalni kaos u sebi, odbacio svoj katekizam u formi Büchnerove knjige o »Snazi i o Tvari« (»Kraft und Stoff«) i prestao se obmanjivati »vjerom u napredak«... Boga i Znanost Bahr je do toga dana poimao antitetički: pojam boga bio mu je »sublimirani predosjećaj, kojim čovjek naslućuje stepen svog budućeg razvitka«, dakle, neka vrsta slutnje, slike i predstave, »kojom čovjek predosjeća i naslućuje svoj vlastiti razvojni lik u budućim transformacijama: Jehova, Zeus i Krist«.

»Boga nema«, pisao je on u onoj svojoj davnoj, liberalnoj ateističkoj fazi: »bog nastaje i čim je nastao on nastaje opet iznova«; taj Svenijemac, antihabzburgovac, veleizdajnik u iredentističkom, pangermanskom, Bismarckovom smislu, taj slobodni mislilac i protuultramontanac, spoznavši, da je u »književnosti dobra fraza dobro djelo«, uvidio je, kako treba da se preobrazi u pokajnika.

*»Ich sah bald daß es hier vor allem galt, mich umschalten zu lernen. An Begabung dazu hat's mir ja nie gefehlt«* (Selbstbildnis«).[1]

Stvorivši tim dragocjenim priznanjem svoje »najbolje književno djelo«, svoju »najbolju frazu« — da mu nikad nije uzmanjkalo tog bogatog frazerskog talenta, da se preobrazi kao klaun u fratra, on je ipak osjetio potrebu, da se u svojoj autobiografiji, napisanoj deset godina prije smrti (1923), opravda pred laičkim svojim suvremenicima i da im objasni,

[1] Ubrzo sam uvidio, da je ovdje u prvome redu riječ o tome, kako da se naučim preobraziti. Dara za to nije mi nikada nedostajalo.



zašto se je zapravo »umšaltovao« u vjerujućeg katolika-benediktinca.

Prije Pariza pjevao je o Muzi, kako treba da se zanima isključivo siromasima, jer da je plavi cvijet čiste poezije u ovom njegovom, tada suvremenom (1895) kaosu uvenuo.

*Zur Armut tritt sie hin und zählt die Groschen,*
*Ihr rotes Banner pflanzt sie in den Streit,*
*An ihr Herz schlägt das große Herz der Zeit*
*Und aller Weltschmerz scheint ihr abgedroschen.*[1]

Pročitavši međutim kod Ménarda, da obožava Djevu Mariju, jer je njen kult posljednji ostatak politeizma: *»J' aime beaucoup la Sainte Vièrge, son culte est le dernier reste du polythéisme«*,[2] i osjetivši zajedno s Péguyem svu tajnu Jeanne d' Arcove, *»la sainte la plus grande après sainte Marie«*,[3] Hermann Bahr je otkrio, da se u životu može biti »više od subjekta«, da se subjekt može nadvisiti i pretvoriti u stanje, koje stoji iznad našeg »Ja«, u *»das Übersichsein«*, u stanje što ga je Claudel osjetio u notrdamskoj katedrali: *»Quelqu' un qui soit en moi plus moi même que moi«*,[4] što je Bahr krstio svojim benediktinizmom, t. j. nečim što je više »Ja« nego što je naše »Ja«, što je naše »Nad-Ja« što je, dakle, više »On« nego što je »On«, što je njegovo »Nad-On«, dakle, više »Bahr« nego »Bahr«, dakle, »Nad-Bahr«, to jest: Bog. Podredivši se metafizičkom imperativu svoga »Ja«, Bahr se od marksista preobrazio u gautierovski gorljivog spiritualista *(»spiritualiste ardent«)* ogađen i degutiran svime, što ga je okruživalo, poput Huysmansa, koga citira kao svoga preteču: *»J' ai été converti par le dégoût de se qui m' entourait.«*[5] U toj svojoj intelektualnoj ispovijedi Bahr

[1] Sa siromaštvom stupa i milostinju prosi,
a srce njeno plamti ognjem svoga doba,
slobodno od laži svemirskih, romantike groba
Poezije barjak crven na čelu bijede nosi...

[2] Vrlo volim Svetu Djevicu, njezin je kult posljednji ostatak politeizma.

[3] Najveća svetica iza svete Marije.

[4] Netko, tko kao da je u meni, a više je nalik na mene samoga, nego što sam to ja.

[5] Izvršio sam konverziju zbog gađenja nad svime, što me je okruživalo.

citira Barrèsa, svoga vršnjaka, koji je kao i on pripadao generaciji, koja se je zgadila na sve osim na igru idejama: »*Une génération dégoûtée de beaucoup des choses de tout peut-être, hors de jouer avec des idées.*« »*Meiner Zeit richtiges Kind, gab ich jedem Irrtum Gehör*«,[1] kao dijete toga svog lakovjernog vremena, koje se je vraćalo pod okrilje Gospodnje s logikom doslovno tako plitkih citata, kao što su sve gore citirane rečenice Ménarda, Péguya, Huysmansa, sve samih konvertita Bahrove secesionističke Inkvizicije, Hermann Bahr spoznao je da »Ljepote« na ovome svijetu nisu zapravo ništa drugo nego strah pred bogom, i to »odjekivanje sjena u riječima« (kako on kaže), to spasavanje savjesti nadzemaljskim značenjem austrijskog baroka, to mu je ostalo jedinom svjetiljkom »*in tenebris secesionisticis*« ...

Kao beletrist nije bio bez talenta. Na mjestima, na kojima je znao da se probije kroz balast svojih fraza i svojih načelnih ograda, on je ljudski uvjerljiv i u tim momentima osjeća se organska toplina neposrednog doživljaja. Živeći u književnoj periodi potpuno izobličenog ukusa, H. Bahr podlegao je toj varavoj jagmi za neposrednim uspjehom, pišući za pljesak i za pobjedu u dnevnoj štampi, koja ga je neko vrijeme nosila na rukama. Radio je mnogo, a u svom ličnom životu bio je sretan i sređen. Uobrazio je sebi da ga je priroda nadarila naročitim njuhom za otkrivanje novih književnih talenata; otkrio ih je u životu toliko te je tim talentima prekrio književnost kao njivu skakavcima. U životu, to mu je (čini se) bila jedina strast.

[1] Kao pravo dijete svoga vremena odazivao sam se svakoj zabludi.



# U SPOMEN ADOLFA LOOSA

S KONVENCIONALNIM aristokratskim pogledom na svijet, sa svojom trajnom i nepokolebljivom vjerom u »više«, gotovo nadzemaljsko značenje Ljepote, ovaj poklonik fraze o »blagodati građanske civilizacije« i fanatik »zapadne kulture« kretao se u suvremnoj stvarnosti poslijeratnih dana kao iskorijenjen: sjenka iz davnih prostora i prilika, koje su nestale zajedno s predratnom bečkom kavom, s bečkim valcerom i s njegovom vlastitom, dugotrajnom i tvrdoglavom borbom protiv bečke Secesije. Borio se čitavog svog života protiv neukusnog, strašnog, plosnatog oblika američke cipele, za trokrilne prozore, za čaše koje nijesu ukrasni predmet, za takve čaše »iz kojih se može doista i piti«, i taj graditelj i prethodnik generacija, vidoviti pionir bezbrojnih, svakodnevnih suvremenih udobnosti, koje su danas najobičnija stvarnost, umro je zgažen, odbačen i žigosan, kao posljednja senzacija velegradskog »staračkog razvrata«. I do naše štampe dopro je glas o smrti tog nadarenog graditelja kao »o smrti razbludnog starca, koji je bio suđen zbog zavođenja malodobnih djevojčica«. Nepomirljiv protivnik ornamenta, bečke, münchenske i zapadnoevropske Secesije, taj konzervativni poklonik starih iskustava, u maglama nemira i slutnja u oblastima ukusa na prijelazu stoljeća, neurastenik, koji se je uzrujavao, jer je »četrdeset milijuna stanovnika austro-mađarske velevlasti jelo nožem«, a pojma nije imalo »o upotrebi W.C. papira«, umro je kao beskućnik, prosjak i bohem, vječni putnik sa dva prazna kovčega. Lirski propovjednik žličice za sol i klozetne hartije, čitavog se svog života borio za osnovna načela »evropske«, »zapadnjačke materijalne kulture«, zamišljajući taj pojam »zapadnjačke kulture« romantično, idealistički, kao

nadstvarnu pojavu, koja nije nadgradnja, što počiva na materijalnoj podlozi društvenih odnosa, nego fantom, što lebdi nad nama kao odraz oduhovljene zamisli o svijetu, podređujući sebi tjelesne i materijalne zakone zbivanja kao sredstva svoje zemaljske manifestacije. Koliko je Adolf Loos bio po svojim filozofsko-estetskim uvjerenjima zapravo čovjek prošlosti, najbolje govori njegova teza o Beethovenu.

*»Na prijelazu iz osamnaestog u devetnaesto stoljeće živio je u Beču muzičar imenom Beethoven. Puk ga je ismijavao, jer je bio malena rasta, mušičav i smiješne glave. Građane je njegova muzika sablažnjavala. Jer — tako govorahu građani — šteta, ali tome je čovjeku sluh bolestan! Strašne disonance rađa njegov mozak. No budući da on tvrdi, da su to divne harmonije, to su mu uši bolesne, jer mi imamo, kao što se može dokazati, zdravo uši.*

*Plemstvo, međutim, koje je, zahvaljujući pravima što ih je primilo, osjećalo i dužnost što ih je tome svijetu dugovalo, dalo je Beethovenu novaca, kako bi mogao da izvede svoja djela. Plemstvo je imalo toliko snage da omogući izvedbu jedne Beethovenove opere, na carskom opernom kazalištu. Ali građani, koji su napunili kazalište, priredili su djelu takav poraz, te se na drugu izvedbu nije moglo ni pomisliti.*

*Sto godina proteklo je odonda, a građani slušaju zanosno djela bolesnog, suludog muzikanta. Zar se građani oplemeniše, kao plemstvo godine osam stotina i devetnaeste, i zar osjetiše strahopoštovanje pred voljom genija? Ne, svi građani obolješe! Svi imaju danas bolestan Beethovenov sluh. Čitavo jedno stoljeće disonance svetoga Ljudevita smetahu građanskim ušima, a to građanske uši nijesu mogle da izdrže. Svi anatomski detalji, sve koštice, zavoji, kože na bubnjićima i trubama slušnih organa, sve je to poprimilo bolesne oblike bolesnog Beethovenova uha. A komična pojava, za kojom su trčali ulični derani, rugajući joj se, postala je, u očima puka, oduhovljenim licem svijeta. Duh je onaj, koji gradi sebi tijelo.«*

(Adolf Loos: Bolesne uši Beethovenove, 1913.)



Mnogo lične, autobiografske gorčine ima u tim recima Adolfa Loosa o bolesnom Beethovenovom sluhu. Optuživan, izrugivan, psovan, pljuvan decenijima zbog svojih vlastitih »bolesnih disonanca«, taj se čovjek u vrijeme suludog, pomahnitalog bečkog umjetnog obrta borio za jednostavnu »svrsishodnost« najsvakodnevnijih upotrebnih predmeta, za kulturnu, cehovsku, sredovječnu čast ručnog zanata kao takvog, za kult prikladnog i čistog oblika, protiv kiča i neukusnog industrijalizovanog smeća po izlozima, stanovima i javnim zgradama. U vrijeme, kada su na srebrnim ručnim ogledalima ljenčarile gole nimfe, a tintarnice bile od imitacije kamena, urešene brončanim panterama, lavovima i kosmatim faunskim prikazama, kada su pepeonici bili pasje ili ženske glave, čaše za liker tulipani, a po okvirima slika plazile zmije, Adolf Loos je na Dunavu prvi počeo borbu za čistoću principa unutarnje arhitekture zatvorenih prostora. U svijetu, u pitanju ukusa savršeno neuravnoteženom, u centru bijedne bečke graditeljske harlekinade, u žalosnoj, zaostaloj, kamerdinerskoj, činovničkoj, carskoj i kraljevskoj sredini, gdje su jedini društveni događaji bile rastave grofovskih brakova, a tajni preljubi carskih gardista književni motivi, on je proglasio vještinu umjetnoobrtnog bečkog primjenjivanja prostitucijom Ljepote, a odnos neke civilizacije spram ornamenta jedinim mjerilom njene kulturne visine. Nošen neurasteničnom mržnjom spram svojih suvremenika kao jedinom svojom inspiracijom, pun prezira za pedesetogodišnje bečko zakašnjenje spram »kulturno demokratskog zapada«, Adolf Loos je izmislio, kako je simbol germanske kulture svinja, a romanske mačka. Bunio se protiv špinata na začinu, oduševljavao se sredozemnomorskom kuhinjom, uzrujavao se zbog pasjih glava na srebrnim batinama bečkih tamničara i kancelista, osnivao slobodne i nezavisne graditeljske tečajeve i tražio imaginarne krojače, koji bi doista umjeli skrojiti smoking, ili bravare, koji bi mogli da stvore pristojnu kvaku, a tih i takvih vještaka u svijetu njegova iskustva, naravna stvar, nije bilo mnogo. Između tolikih graditeljskih nakaza svoga vremena, i on je došao do toga da sagradi u Beču na trgu sv. Mihajla pred kupolom carskog dvora svoju

reprezentativnu palaču, postavši tako predmetom rugla i sprdnje ne samo najviših carskih krugova nego i svih onih, danas savršeno bezimenih slugu i slugana, koji su po carskim sveučilištima podučavali graditeljstvo. Svojim artistički nastrojenim anarhizmom u tadašnjem bečkom društvu potpuno izgubljenog pojedinca, on se je odbio do uzvišene, ironične negacije sivog građanskog dvorskosavjetničkog stanja, koje oblizuje noževe, upotrebljava na kočijaški način čačkalice, a živi u intérieurima između staronjemačkog pokućstva i Makarta, knjige štampa secesionističkim slovima, a misli da zastupa moderne nazore, ako se divi vinjetama »Ver sacruma« ili komedijama Hermanna Bahra.

Taj entuzijast »dvadesetog stoljeća«, pionir zapadnjačkog snobizma i elegancije, u zemlji, u kojoj su se kajzerice u kavani rezale nožem, vegetarijanac, koji se uzrujava, kada mu susjed u restoranu pljucka koštice kompota od trešanja direktno na tanjir, ne upotrebljavajući kod toga svoj vlastiti dlan kao prenosnu školjku, taj zagriženi pedant, koji obožava monokl i zgužvane pantalone, često bi u svojim sentencama briljirao kao najduhovitiji kozer osamnaestog stoljeća, a često je znao da se snizi do banalnosti von Gleichen-Russwurma. Njegove graditeljske zamisli, smione u ono davno vrijeme, kada je Wedekind značio revoluciju njemačke drame, a Altenberg bio ideal bečkih bohema, danas su po rezultatima suvremene arhitekture u mnogočemu stavljene ad acta, ali tkogod bude pisao povijest centralnoevropskog graditeljstva, ne će moći da prijeđe preko njegova imena, koje je u Beču i na Dunavu značilo prodor onih graditeljskih principa, po kojima Le Corbusier osniva sunčane gradove ili Rusi izgrađuju monumentalne livnice na Uralu. Rođen pod carstvom u sjeni zastarjelog feudalnočinovničkog stroja, taj plebejac, koji je u sebi intimno mrzio i prezirao građanske došljake, bogataše, koji u svojim secesionističkim salonima kopaju po nosu, čitavog je svog života razbijao svoju nadarenu glavu time, kako da tim bogatašima olakša život, da ga stvori ljepšim i udobnijim: da bi ta gospoda spavala u sobama prostranim i dobro grijanim, da boje tapeta ne bi bile glasne u salonu za muziku, da bi izgledi iz salona na glečere bili vedri



i sunčani, a terase visoke i dominantne i obrasle vinjagom. Taj izumitelj građanskog stambenog luksusa brinuo se za akustiku građanskih soba, obavijao blagovaonice mahagonijem, popločivao kupaonice skupocjenim mramorom, i boreći se protivu pojma građanske samodopadnosti u jednoj kamerdinerskoj sredini, ni sam nije bio drugo nego sluga i član mnogobrojne građanske posluge. Odsluživši vjerno i poklonivši sve svoje talente svojim gospodarima, on, koji je podigao bezbrojno mnogo tuđih krovova, sagradio i uredio ne zna se koliko soba, salona, kabineta, hallova, living-rooma i spavaonica umro je kao beskućnik i prosjak: bez krova nad glavom, kao bolesnik, koji je svoje posljednje dane proživio od državne češke milosti, suđen i osuđen i odbačen od grada Beča, kome je žrtvovao sve svoje snage.

Propovijedati trokrilni prozor, ponovno uskrisiti antičke ravne krovove, očistiti lice neke građevine od suvišnog nakita, vaza, ornamenata, girlandi i lovorovih vijenaca od sadre, pravdati se o tome, kako je ukusnije i tečnije piti vodu iz čiste, prozirne čaše, na kojoj nema patetičnih malograđanskih natpisa i vjenčića od neizbježnog plavomilja, ili kako je varivo, servirano na pladnju bez ornamenata modre jetrenke, mnogo inteligentnije servirano, nego praseća glava na engleskom tanjiru s davenportskim motivima, sve to, na prvi pogled, nisu takve zasluge, te bi ime takva propovjednika zaslužilo da se ovjekovječi u popisu besmrtnih izumitelja. I prije dugogodišnje i prividno jalove borbe Adolfa Loosa za ravne krovove, ogromne prozore, svijetle sobe i čiste, jednostavne fasade, bilo je pristojnih građevina na svijetu, stolica s ravnim nogama i čaša od prozirnog čistog stakla. Značenje graditelja Adolfa Loosa u tome je, što se taj pjesnik građanskog komfora pojavio u centru dunavske civilizacije u vrijeme, kada je ukus tog ogromnog industrijskog i agrarnog kompleksa za probleme materijalne kulture pao duboko ispod ništice, i što je imao snage, morala, zdrave pameti i uravnoteženog ukusa, da se suprotstavi čitavoj jednoj graditeljskoj epohi, koja je smetnula s uma dva najosnovnija graditeljska principa. Prvi: a) da se ljudski stanovi grade zato, da bi u njima stanovali ljudi i b) da nacrtnu osnovu za stambenu

zgradu treba konstruisati od sobe i od stana, i da stambene kuće treba graditi od osnovne zamisli unutarnjeg uređaja spram vanjskog izgleda, a ne obratno. I drugi: da je svrha onaj osnovni motiv koji rađa oblik, i da su prema tome forme u obrtu i u graditeljstvu suvišne, ako nemaju svoje osnovne svrhe.

U slijepoj ulici tadašnje evropske graditeljske zbrke ta su Loosova otkrića postala događajem. Iznad prilično zaplетене konfuzije secesionističke otvorile su se tako nove, suvremene graditeljske perspektive, koje nas vode do zgrada svijetlih, sunčanih, vedrih, zračnih i punih optimizma, u kojima će stanovati čovjek slijedećeg stoljeća, uglavnom, nadajmo se, zadovoljan. Za taj prodor mudrih, istinitih i dalekovidnih principa u graditeljstvu Adolf Loos dao je sve svoje snage. Da su se njegovim otkrićima koristili društveni slojevi, koje je on prezirao samo po barbarskom načinu njihova života, a ne po njihovoj socijalnoj (recimo) disfunkciji, to nije njegova krivnja. On je svome vremenu nesebično poklonio sve svoje najbolje talente i neka mu je svijetla uspomena!



# KARL KRAUS O RATNIM STVARIMA

U SVOJOJ knjizi »Posljednji dani čovječanstva« Karl Kraus napisao je u uvodu, da su se najnevjerojatnije stvari, o kojima je u njoj riječ, dogodile doista. »On je slikao ono što su drugi tek činili. Najnevjerojatniji razgovori, koji se u toj knjizi vode, doista su izgovoreni doslovno, a najstrašnije su izmišljotine citati.«

Evo, na primjer, takvog Krausovog citata, koji zvuči kao najnevjerojatnija izmišljotina: Za vrijeme bitke na Sommei. Na vratima parka jedne vile. Jedna satnija, spremna na smrt, defilira u smrt, a na vratima parka jedne vile stoji njemački prijestolonasljednik u tenis-dresu i maše ljudima, koji stupaju u smrt, reketom: *»Machts brav!«*[1]

Ili: Četiri vojskovođe, carski i kraljevski generali Dankl, Auffenberg, Pflanzer-Baltin i Brudermann sjede u glavnom kvartiru i razgovaraju u bečkom dijalektu o kavanama, o strategiji i o osamdeset hiljada mrtvih, a general Auffenberg piše korespondenckartu bečkom kavanaru Riedlu: *»In dieser Stunde, in der ich sonst in Ihren mir so trauten Räumen saß, denke ich an Sie und Ihr Personal und sende Ihnen herzliche Grüße aus fernem Feldlager. Auffenberg.«*[2] Ulazi ađutant i javlja, da pred vratima čekaju profesori sveučilišta u Czernowitzu, da promoviraju gospodina generala Auffenberga na čast počasnog doktora filozofije.

Ili: U dvorskom salonu bečkog Južnog kolodvora svečani doček smrtnih ostataka Njegovog Visočanstva blagopokojnog

---

[1] Hrabro, momci!

[2] U ovaj sat, kad sam inače sjedio u Vašim meni tako dragim prostorijama, mislim na vas i na vaše osoblje i srdačno vas pozdravljam iz dalekog ratnog tabora. Auffenberg.

prijestolonasljednika carskog i kraljevskog nadvojvode Franje Ferdinanda i njegove supruge preuzvišene gospođe poknežene grofice Chotek. U crno drapiranom dvorskom salonu stoje dva u crno zavijena sarkofaga. Onaj od poknežene grofice Chotek za čitavu je stubu niži od nadvojvodinog, jer ni smrt po španjolskom ceremonijalu nije mogla da izjednači rang obične poknežene grofice i rođenog carskog nadvojvode. Crno drapirana klecala, goruće voštanice, vijenci. Sluge u crnini pale voštanice. Ugledni dostojanstvenici, skupocjene uniforme, dvorski ceremonijalni meštri, krema austrijskog plemstva. Na svim licima izražaj duboke žalosti: žalost događaja njihova je lična žalost. Tu je dvorski savjetnik Schwarz-Gelber, tu je Angelo Eisner von Eisenhof, tu je conte Lippay, Dobner von Dobenau, dvorski savjetnik Neppaleck i kavanar Riedl. Tu su novinari, a jedan od njih viče: »*Wo ist Szomory? Wir brauchen die Stimmung.*«[1] I dok djeca umorenog nadvojvode kleče pred sarkofagom i glasno plaču, dok kavanar Riedl tuguje s cvijetom austrijske elite i plemstva, čuje se glas nekog novinara: »*Schreiben Sie, wie Sie beten.*«[2]

Ta tri najobičnija citata iz ratnih dnevnih vijesti zvuče u stvari, doista, kao najstrašnije izmišljotine. Beč je igrao veliku ulogu u pokolju i u ratnim pustolovinama između Četrnaeste i Osamnaeste, a to »bečko lice« i te strahote ratnog »austrijskog obraza« nije nitko spoznao istinitije od Karla Krausa. U vrijeme kada se »mačevi zamakahu u tintu, a pera u krv«, nijedan od bečkih književnika nije znao »glasnije ćutati«.

»Ima li netko nešto da kaže, neka stupi naprijed i neka šuti«, u takvu je raspoloženju slušao Karl Kraus topove i tako je pisao svoju ratnu knjigu, između međunarodnih proturatnih knjiga svakako najistinitiju. U ono vrijeme, što je vonjalo po gustoj čovječjoj krvi, kada su razlike između svakog pojma neke kakve-takve civilizacije i svakodnevne stvarnosti postale evidentne, Karl Kraus ostao je izoliran od svoje bečke sredine i dosljedno razuman, on nije nasjeo ni-

[1] Gdje je Szomory? Potreban nam je štimung!
[2] Pišite, kako mole.



jednoj laži ratnoga zbivanja. Svi najstrašniji simptomi nepatvorene stvarnosti odražavahu se u lažima dnevne štampe, i baš tu laž dnevne štampe, taj nerazmjer između tragike onih, koji umiru na ratištima, i novinarskog govora, kojim se to umiranje pretvara u dobit izvanrednog izdanja, tu laž otkrio je Karl Kraus kao najveću laž takozvanog »junačkog i velikog vremena«. On je uzeo za svoju misiju da raskrinka sav taj novinarski posao i da skine masku s »velikog vremena«, te prosjedivši četiri godine u svojoj sobi, on je iz dana u dan rezao iz novina sve dokumente škarama, i od tih izrezaka lijepio karikature, spram kojih karikature Daumierove znače čistu romantiku. U to žalosno vrijeme, kada su ratne trube postale glasnije od truba gospodnjih, Kraus je gledao u ponore grada Beča mirnim pogledom učenjaka, i ako se u Beču našao netko, tko je spasao intelektualnu čast toga fatalnoga grada u sveopćem ludilu, to je bio urednik »Baklje«, časopisa koji znači kulturnohistorijski spomenik posljednjih dvadeset godina franciskojozefinizma.

»Sve su ratne tajne« — za Krausa — »postale poslovne«, »tržišta pretvoriše se u ratišta« (i obratno), »duša čovjeka zavukla se u unterštand duše«, a »progres je stao da napreduje s protezom, kamatnu stopu po stopu«. Zlato su ljudi pretvorili u željezo, kuhinjske mužare i crkvena zvona prelili u topove, od bomba su komičari stvarali kuplete na daskama kabareta, a od petnaest hiljada mrtvih nastalo je posebno izdanje večernjih novina. I upravo to posebno izdanje novina postalo je za Krausa simbolom vremena: sitna kramarska duša, koja trguje političkim strastima, piskaralo klaonice, »bečki Židov-novinar« na blagajni svjetskog historijskog kriminala, koji notira pobjede i knjiži profite krvi i posebnih izdanja, koji izmišlja laži i unovčuje fraze! Fakat, da se razvoj čovječanstva (po Krausu) podredio razvoju ekonomskom, ostavio je čovjeku jedinu slobodu: da neprijateljuje. Štampa je najoštrije oružje u tom ljudskom neprijateljevanju. Štampa je postala ratničkim zanimanjem, a reporter-profesional, kao ratni dopisnik, vrši službu čovjeka, koji, javljajući požar kuće, stoji nad požarom i nad palikućom. Reporter, kao profesional, postao je palikućom, da bi mogao

javiti što senzacionalniju vatru, jer od tih i takvih požara reporter živi, stvarajući od svog vatrojavnog poziva profite. Stroj suvremene štampe nadrastao je snagu čovjeka, i kad bi ljudi bili prisebni, izdevetali bi te glasnike rata i požara zbog slabih vijesti, kao što je i Shakespeareova Kleopatra dala izlupati svog nesretnog vjesnika zbog žalosne vijesti o porazu. Ljudi, međutim, kupuju novine, obmanjuju se novinarskim lažima, i tako odjek novinarske riječi nadvikuje paniku i zapomaganje nad katastrofom. Razboljevši se od (formalističke) zamisli, da je suvremena štampa jedan od najvećih krivaca katastrofe, Kraus je od citata te ratne štampe slijepio knjigu od osam stotina stranica i tako od citata podigao spomenik, koji će tu štampu preživjeti za sva vremena, dok još po kulturnohistorijskim kronikama bude riječi o posljednjem međunarodnom pokolju.

Problem književnog izraza bio je i ostao: kako da se suvremena tragedija operetne stvarnosti donese nepatvoreno, istinito i zbiljski? Karl Kraus je to pitanje riješio: citatom. On je citirao nepatvorenu stvarnost i prilijepio je u svoj ratni album kao izrezak iz jednog kriminalnog vremena. U tim izrescima ima humora, ali taj humor, to je »vlastito predbacivanje samome sebi, što nije poludio kod svoga zdravog mozga kao svjedok suvremenih stvari i događaja«. U tom i takvom citiranju ima šopenhauerovske romantične mržnje na sve što je ljudsko, a oštrina toga gledanja ostala je bez takmaca. George Grosz popne se kadikad do te vidovite bistrine. U tom gledanju ima i veselja, ali to veselje Krausovih pojava »rođeno je u bolu«. On je počeo stvarati svoj ciklus u vremenu, »kada su fraze stupale na dvije noge, a ljudi samo na jednoj«, i koliko je god to promatranje događaja lokalizirano na Beč, na bečke prilike i na bečke ljude, ono baca sjenku na sve kontinente, jer je povezano s međunarodnim kvantitetima: to je dijagnoza jednog međunarodno bolesnog stanja, koje je isto tako haralo po svim ratištima i po svim pozadinama pune četiri godine. U nestroyevski šaljivom govoru bečkog dijalekta ima potencirane groze, pa kad Kraus opisuje korzo na bečkom Ringu onog krvavog augusta Devetstotina-



četrnaeste, kad reporteri, fijakeri, bludnice, kradljivci i malograđani stvaraju od rata prve viceve, to se u tim vicevima začinje polagan i neprimjetljiv užas što raste iz stranice u stranicu. Najprije šeću gospoda aktivni oficiri Nowotny i Powolny i Pokorny po Ringu sa španjolskom trskom u ruci, promatrajući žene i razgovarajući a najplićim budalaštinama, najprije sjedi gospodin ministar predsjednik u svom olimpijskom miru u kavani i pije kapuciner, najprije je pitanje rata za gospodu dvorske meštre pitanje španjolske etikete, ali već se osjeća u melankoliji između redaka, da tu nije riječ o šali bečkog dijalekta, nego o tragediji i o katastrofi. Tu kulja krv između ovih beznadnih slika, i dok grofovi-diplomati na Ballhausplatzu zadovoljno taru ruke nad svojom historijskom misijom: jedu sladoled, spremaju se na Rivijeru, oblače svoje paradne uniforme Carske i Kraljevske Šeste Dragonske Pukovnije, spremajući se da na bečkom korzu izdrže rat, dotle novinarska fraza putuje iz rotacije na ulicu, u obitelj, u školu, na sveučilište, u kasarne, na bojište, i laž se šeće svijetom kao sablast najnevjerojatnijih dimenzija. Nestaje mlijeka, nestaje sladoleda, nestaje slatkog vrhnja, nestaju kifle i kajzerice, nestaje jagoda sa slatkim vrhnjem, nestaje melanža s kožom i šlag-obersa, a štampa laže, da je u Londonu glad. I dok mase luduju skidajući s brijačkih i pomodnih salona francuske i engleske natpise, dok mase progone inostrance-putnike hvatajući špijune i automobile sa zlatom, dotle robe iz dućana nestaje i mudri mali Židovi na periferiji, trgovci kratkom i pletenom robom, shvaćaju već, što znači u žargonu »zaliha robe«, a na ministarstvima javljaju se maske prvih šibera. Čete obilaze preko Ringa pjevajući žalosno:

*In der Heimat, in der Heimat,*
*da gibt's ein Wiedersehen!*[1]

Novine lažu o veličanstvenim pobjedama, i dok gradom caruje samovlada feldvebela bečke Deutschmeisterske pukovnije, dok vojskovođe postaju doktori filozofije, javljaju se već prve sjenke gladi, umora i stvarnosti.

[1] U domovini, u domovini,
ondje ćemo se opet vidjeti!

A ta crno-žuta stvarnost izgleda ovako: gospođa dvorska savjetnikovica von Schwarz-Gelb odbornica je ratne skrbi, ratne pripomoći, karitativnog odbora za ratnike, pomoćnog zemaljskog dobrotvornog odbora za pomoć ranjenicima, i gospođa dvorska savjetnikovica ide sa sjednice Crvenog Krsta na dobrotvornu sjednicu ratnog odmarališta i ranjeničkog oporavilišta; ona živi između jedne konferencije sestara pomoćnica i druge za potporu ratnih udovica. Ona priređuje ratni korzo za ranjenike, prodaje kavijar za siromahe i šampanjac za udovice, aranžira utrke u korist ratnih slijepaca, čajanke za flotu, užinu za ranjenike, kobasice za rekonvalescente! Te glazbene čajanke s tenorom Y. iz blagonaklonosti, ta opereta ratnih slijepaca, klinike, poliklinike, bolnice ženevskog Crvenog Krsta, te patronese, ti pokrovitelji, svečana primanja, audijencije, štreberi i aristokrati, sve se to kovitla na jednoj strani, i dok se zabijaju zlatni čavli u gvozdene vitezove za ratne svrhe, dotle američke tvornice liferuju granate i šrapnele za Francusku i Englesku, a u tim američkim tvornicama zainteresirano je njemačkog i carskog kapitala do 20%. Na fronti su vojni feldkurati ljubavnici i daju se fotografirati za ilustrirane novine, kako podjeljuju presveti sakramenat umirućim ratnicima. Na fronti je jedina i glavna briga žensko i fotografski aparat, a tko ne shvaća ubijanje kao sport, to je taman i destruktivan tip, taj nema srca za patriotski zanos. Na fronti vješaju vojnike žicom kao pseta, izvode ih pred ratni sud zbog spolnih bolesti, batinaju ih zbog krađe, a filmski operateri dolaze da prisustvuju vješanju veleizdajnika. To su gospoda dopisnici bečkih listova u breechesima, s kodakom na ramenu i s dalekozorom oko vrata, koji zapisuju u svoje blokove »ratni štimung« i snimaju genre-snimke iz idiličnog života u streljačkoj grabi, gdje dnevno pada po dvije hiljade ranjenih i šest stotina mrtvih i onda kad nema bitke. Dok letači bombama ubijaju dojenčad, dok se Nietzsche čita u jarcima, dok se život sve više pretvara u krvavi kaos, štampa obljepljuje to umiranje u masama najbanalnijim frazama: »*Krieg ist Krieg*«, »*à la guerre, comme à la guerre*«, »rame o rame«, »vjernost za vjernost«, »*aushalten*« i »Pobjeda«. Ljudi u povorkama čekaju na koricu kruha, a vlasnici centrale špirita, mesa, tkaninâ i žita love divljač, odmaraju se na Semmeringu i plaćaju novine, koje pišu »o duševnom zanosu rata«, o »austrijskom preporodu iznutra«, o tome, »kako rat čisti čovjeka od blata« i kako je »ideja rata uzvišena ideja«. Porast gluposti, praznovjerja, kratkovidnosti i ograničenosti u masama na svakome koraku, a na sve to odgovor štampe: »Rat je rat«, »rame o rame«, »vjernost za vjernost«! Ljudi se od stranice do stranice pretvaraju u demone i sve, što je nevjerojatno, postaje svakodnevnim: vlakovi uopće ne dolaze, fijakeri, zemičke, kruh, kobasice, sve je to nestalo, kao da tih stvari uopće nije ni bilo, i kad djeca traže kruha, majka ih tješi »da Antanta umire od gladi i da je pobjeda blizu«. Tempo sveopćeg ludila postaje sve brži, u umornim živcima javlja se već vibracija pred oluju. Već se osjeća fijuk vjetra u pozadini i dok vojni auditori vješaju bjegunce, dok se mase varaju transportima ukrajinskog žita, čuje se u Beču operetni šlager: »*Ach, Amalia, was hast du gemacht?*«[1]

Između tih krvavih kvantiteta giba se figura negativnog kritika, zanovijetala, sjenka Karla Krausa, koja govori mudrošću Fortinbrasa i Horacija u Shakespeareu. To je lice misaonog skeptika, koji piše često vrlo subjektivno, sjenovito i trepetljivo, proziran duh, koji imaterijalno prolazi kroz događaje i stvari kao tumač i kao žalobna pratnja istinitosti. To lice progovara uzvišeno, goetheovski čistim i prozirnim stihovima, i taj etički uzvišeni lajtmotiv romantičkog humanizma javlja se u ovom gibanju kao staromodna savjest. To lice govori često šaljivo, ali u toj šali ima gorkog prizvuka samoće. U toj beznadnoj osamljenosti ima romantike, predratnog knjiškog solipsizma, i to na momente djeluje bespomoćno, kao što bespomoćno djeluju kretnje mjesečara na krovu. Ta je sjenka zagrižena u bečko, ona gleda to nešto bečko bez maske, ona prezire to nešto bečko kao dušu trgovačkog putnika, koji je htio da od čovječanstva stvori svoju

[1] Ah, Amalija, što si učinila?

kontu, pak je kod tog trgovačkog posla pao pod stečaj. Ta sjenka stoji pred bečkim stupom podignutim protiv kuge i pjeva:

*So merk' ich wieder, wie 's von unten regnet.*
*Aus Schlaf und Schlamm die alte Schlamperei,*
*sie spricht den schlaff zerlassenen Dialekt*
*des letzten Wieners, der ein Pallawatsch*
*aus einem Wiener ist und einem Juden.*
*Hier ist das Herz von Wien und in dem Herzen*
*von Wien ist eine Pestsäule errichtet.*[1]

[1] Javašluk pljušti, čujem, drjemovan, glibovit,
i blebeće svoj glupi bečki riječ,
što nije drugo nego šućmuć prolij
jehudijske i bečke kopiladi.
U srcu Beča stojim, a u srcu tom
tu stoji Spomen-stup: to Spomenik je Kuge.

USPOMENI
KARLA KRAUSA

BILO JE to prije dvije godine. U vrijeme ono mnogo se je pisalo u njemačkoj štampi o Krausovoj izjavi, »da mu na temu Hitler ne pada ništa na pamet«, kad je kroz naš mali grad proputovao jedan austrijski pjesnik. Jedna veličina austrijske poezije, a bilo je ljeto, i na terasi hotela Esplanade (gdje po Milanu Ćurčinu uz sladoled propovijedam svoje ljevičarske teorije) imao sam čast da s tim austrijskim poetom razgovaram o pitanju Karla Krausa.

Austrijanac (nazovimo ga kraticom A.) rekao je o Karlu Krausu od prilike ovo: Kraus je, prije svega, čifutski sveznadar, starog, obrezanog, pravovjernog kova. (Austrijski poeta i sam je pripadao izraelitskoj vjeroispovijesti.) Kraus je obično kavansko zanovijetalo, ono što se u zonama carskog i kraljevskog Službovnika zvalo *»ein jüdischer Besserwisser«!* Kraus je tip starog poljskog talmudista, i da se je kojim slučajem rodio prije dvjesta godina negdje oko Kolomeje ili Rozniatówa, bio bi od njega postao Rabi-čudotvorac, izvan svake sumnje! Baš zato, što taj nervčik po svojoj krvi, po predaji, po običajima, koji su ga odgojili, nikada nije bio ništa drugo nego talmudist, on za čitavog svog života i nije imao ni za što drugo smisla nego za Riječ. On je bio jedan od najispraznijih verbalista na svijetu: pravi, rođeni i nepatvoreni Tumač Pisanih i Štampanih Riječi, i oko te rabote on je i proveo čitav svoj život kao svi talmudisti: marljivo, ustrajno, s mnogo volje, s beskrajno mnogo bolesne ambicije, a mora se priznati, s mnogo neobičnog dara i uz velik napor. I to je važno: njegova ambicija bila je nerazmjerno razvijenija od njegovih sposobnosti! Značajno je iznad svega za Karla Krausa, da mu Riječ nije bila pojam nego samo Riječ Kao Takva, i zato

je ostao dosljedno do konca ono, što je bio na početku: isprazan i puki formalist, neuvjerljiv i površan, pa čak i nesavjestan, velik u očima srodnih, talmudistički raspoloženih duhova, koji ne vide u riječima ništa drugo do puke formalnosti. Ta vrsta ljudi smatra dubljinom nekog pojma ono, što je isključivo pojmovna površina i najneznatnija naslaga, tako neznatna kao dašak, evo, ovog sladoleda esplanadskog, što se hvata na srebrnoj čaši kao rosa!

Kapital, Novac, Politika, Imperijalizmi, Društvo, Društveni uređaji, Socijalna pitanja, Kulturnohistorijske množine što se nagomilavaju vjekovima, sve je to za Karla Krausa od početka bilo i ostalo nepoznanicom. I kao što staru kurtizanu ne zanima ništa osim svirke starog rasklimanog klavira po noćnim zabavištima (s kojima se je srasla do neodvojivosti), tako ni Karl Kraus osim svog bečkog otrcanog lajtmotiva bečke štampe nije poznavao ništa i nije ga zanimalo ništa! Ako se pravo uzme, uz razne druge sposobnosti u njemu je propao i natprosječno nadareni državni odvjetnik. On je bio pravnički formalist u optuživanju zbog raznih jezičnih nepravilnosti, pravi rođeni državni odvjetnik metafizičkog i ispraznog pojma Riječi u njenom tajanstvenom, mističnom, gotovo poluvjerskom značenju. U svom intimnom životu, u krugu svojih sitnih kavanskih tračeva, ogovaranja, podvala, kleveta, smicalica i šala, pokazivao je isto tako masu državnoodvjetničkih sklonosti. Bio je čak u tom pogledu kadikad i detektivski raspoložen. Uhodarsko zanovijetalo i znatiželjno bablje uho, vrlo opasan za prepričavanje sitnih diskretnosti, taj je čovjek bio poznat zbog svojih neistinitih, zlonamjerno lansiranih vijesti, a pretvorljiv isusovački, on bi se kao nevina kokoš čudio tim lažima, kad su se uveličane vraćale do vlastitog mu stola u obliku skandala.

On je bio zapravo poltron! Nikada nije radio ništa bez osiguranja, bez zaklona, bez zaštite, bez protektorata, po mogućnosti čak, bez dvostrukog protektorata: najprije, na početku svoje karijere, čitav socijalnodemokratski pokret s »Arbeiter Zeitungom« na čelu, a zatim krema od kreme austrijskog kneževskog društva: Thuni, Lobkowiczi, Kolowrati, Dvor, nekakve nadvojvotkinje, dvorjanici, visoko plemstvo, grofovi, grofice i čitavo francferdinandovsko trijalističko društvo. Njegov stav godine Devetstotinačetrnaeste u pitanju Sarajevskog atentata dokazuje jasno, da je taj čovjek bio politički potpuno nenadaren, na vlas isto tako kao i njegov stav u pitanju Dollfussove smrti, kada je pod svojim potpisom izjavio, da je »Dollfuss mučenik progresa«. I isto tako, kao što mu »na temu Hitler nije palo ništa na pamet«, tako je i čitav problem Ruske revolucije smatrao prevarom i potemkinijadom samo zato, jer su se iz Moskve usudili da ga pozovu na suradnju u nekom kolektivnom časopisu i to zajedno s nekim austrijskim književnicima, koje je on, s pravom, smatrao varalicama! Kao što se je protiv Franje Josipa Prvog borio isključivo na crti belvederske francferdinandovske poltronerije, da bi se dodvorio onim groficama, koje su s pravom očekivale Najvišu Naklonost od Budućeg Cara kao Buduće Dvorske Gospođe, tako je zamrzio rat godine Devetstotinačetrnaeste samo zato, jer je to bio Rat onih Dvorjanika, čijoj grupi on lično nije imao čast da pripada. On nikada nije o Ratu kao ratu napisao nijedne negativne riječi! On je mrzio rat kao tipičnu franciskojozefinsku pojavu i njemu su sve vojske ovoga svijeta bile simpatičnije od austrijske, a austrijsku je mrzio, jer je to bila vojska Franje Josipa Prvog, koga je mrzio, jer je taj senilni starac mrzio groficu Chotekovu, a on je od nekoga jedamput čuo, da je ta grofica i prijestolonasljednica negdje jedamput nekoj grofici blagoizvoljela da prišapne — kako Karl Kraus »ima pravo u svojoj borbi protiv bečke čifutske štampe«... On nije uzeo rat Devetstotinačetrnaeste kao socijalnu pojavu, koja je nastala iz mnogih dubljih mehaničkih, imperijalističkih, socijalnouslovljenih razloga, nego je to ratno klanje upotrebio za ulagivanje na antifranjojosipovskoj liniji kod onih grofica, koje su bile solidarne u svom grofovskom ponosu s groficom Chotekovom, kojoj stari Car nikada nije priznao ravnopravnosti po španjolskoj etiketi, a kod kojih je on, Karl Kraus, imao čast i sreću biti priman na čajeve i na crnu kavu. Pozivan na čajeve i na crnu kavu kod tih plavokrvnih plavih čarapa, taj duhoviti kozer i poeta nije bio svijestan svoje žalosne pozicije u tim krugovima, gdje su ga smatrali nekom

vrstom čistioca kanala onog pojma, što ga je on krstio »journaille«, a što je pomalo bilo i njegovo vlastito zanimanje.

Čovjek bez svoga unutarnjeg lica, imitator, conférencier, Überbrettldiseuse, neka vrsta De La Lipinskaje, ženkasta pojava među oponašateljima, čovjek, koji je umio izvan svake sumnje da imitira gotovo savršeno, a imitirao je na crti lažnog šilerovskog patosa ono nešto, što je zapravo vrlo teško jasno odrediti, a što se je od prilike zvalo: Kultom Izgovora u Burgtheateru. Loos, na primjer, ili Altenberg, dva jedina Bečanina, spram kojih se je odnosio više-manje sa sentimentalnim poštovanjem, bili su doista čitavi ljudi, ličnosti izlivene od jednoga komada, pojave, koje (doista) predstavljaju jednu čitavu bečku epohu, ali Karl Kraus, zavidnik i zlobnik s onu stranu kavanskoga stakla, koji svakome prolazniku prišiva ironičnu krpicu, taj Karl Kraus bio je monoman, manijak, teško opterećeni psihopat, poeta srednjenadaren, a s tako ogromnim zahtjevima spram svoje okoline, kao da je sve stvari prosuđivao s visine svoga vlastitog brončanog spomenika! Molim vas! Treba svaku stvar uzeti ljudski i treba pokazati kod ocjene neke ličnosti smisla za ljudske slabosti! On je bio zapravo od dragoga gospodina Boga žigosan, toliko plećat te su mu se pleća pomalo pretvarala u grbu, a znamo iz najobičnije psihologije najsvakodnevnijeg iskustva, da grbavci svoj teret prilično teško nose pred licem gospodnjim i da sasvim prirodno zaviđaju ljudima uspravnih hrptenica! Grbavac po građi svoga tijela, grbavac po prirodi, s unutarnjim profilom iznakažena čovjeka, histeričan, svadljivac, nervozno razdražljiv, samovoljan, hirovit, kolebljivac, koji pada iz jedne krajnosti u drugu, značaj koji nije nikada iz svih tih razloga bio bezuslovno pouzdan i bezuslovno ispravan, savitljiv u raznim smjerovima, a neobično slab i potkupljiv u društvenom, socijalnoborniranom smislu te riječi, taj je račundžija živio uvijek vrlo udobno, vrlo proračunano, po crti najmanjega otpora i najvećega uspjeha! Jedno mu se mora priznati: on je imao otvoreno uho za bečke glasove, i sve ono, što je kod njega lokalno, što je specifično bečko, to je dobro zapaženo i to je više-manje točno odraženo. Ali, molim lijepo, usporedite ga s Nestroyem! Usporedite ga



s Nestroyem, molim lijepo, pak će se pokazati, da je ono, što prividno izgleda u Karlu Krausu originalno ili čak veliko, da je sve to već davno prije Karla Krausa bilo neusporedivo originalnije i veće kod Nestroya! Usporedite ga s Raimundom, s D. Spitzerom, s tolikom beskrajnom masom lokalnih bečkih komičara, conférenciera, feuilletonista, pjevača po noćnim lokalima, glumaca, svirača, uličnih pjevača i improvizatora, pak će se pokazati, da su svi ti nepoznati, bezimeni talenti i predstavnici lokalnog bečkog duha, duhovitosti, kolorita, nadarenosti, šarma ili muzikalnosti stiha i pjesme isto tako »vršili svoju dužnost«, u najmanju ruku tako dobro kao Karl Kraus, a da to nijesu nikada vješali na veliko zvono i velevažno bubnjali o tome, kao on u svom časopisu, kojim je gnjavio Beč i Bečane i čitavu Austriju godinama. Jedan od njegovih najosnovnijih nedostataka i najosjetljivije pomanjkanje sposobnosti bilo je, što nikada ništa nije mogao da predvidi prosto zato, jer nikada ništa nije shvaćao u povezanome sklopu. Za njega u svijetu zbivanja nije bilo dijalektičke povezanosti i zato on uopće nije ništa shvatio. On nije umio da odvaja bitno od nebitnog, važno od sporednog, značajno od prividnog i zato je gubio tako često tlo pod nogama, padajući iz jednog u sve veća protuslovlja, da se najposlije izgubi u apsurdnoj konstataciji, kako je »Dollfuss pao kao mučenik progresa« i kako su jedini branitelji austrijske civilizacije bečki biskupi i kardinali! Važnije, na primjer, od sveukupnog bečkog socijalističkog pokreta bilo mu je pitanje plaćenih oglasa u »Arbeiter Zeitungu«, i raskrstivši se s vodstvom socijalne demokracije u pitanju maloga oglasnika, on je čitav evropski socijalizam počeo smatrati glupošću, prevarom, humbugom i plaćenim (kapitalističkim) oglasom u malom (socijalnodemokratskom) oglasniku. U tom smislu jednostranog, gotovo ograničenog, formalno (na prvi pogled) opravdanog, lažljivog doktrinarstva Karl Kraus imao je u sebi mnogo nečeg usidjeličkog, starofrajlinskog, staromodnog idealizma gnjile, učmale stare djevice, koja ljubomorno čuva tuđa stara požutjela pisma, kao dokumente tuđeg razvrata, tuđega bluda i tuđe moralne nepouzdanosti. Reakcionaran pesimist, mizantrop, taj se čovjek nikada nije upustio

u bitku za bilo kakav konkretan humanistički slučaj, i sam vrlo strog u prosuđivanju tuđih postupaka, on nije nikada imao osjećaja za nesumnjivu smiješnost svojih vlastitih izjava i djela. Da je pregažen novim i beskrajno zapletenim suvremenim pitanjima i problemima, kojima nije bio dorastao već od sloma Devetstotinaosamnaeste dalje, to on nije shvaćao, pak se samo potpunim nesnalaženjem u prostoru i u vremenu može objasniti njegova smiješna borba sa Schoberom, kada je ovoga staroga austrijskog policijskog kancelista plakatima pozivao da odstupi! Cjepidlaka, koja s lornjonom zaviruje u tuđe lonce, Karl Kraus je u svom vlastitom slučaju bio posve slab sudac i urednik, cenzor, procjenitelj i savjetnik. Mnogo toga, što se je pojavilo ispod njegova pera, nije vrijedilo ni dvadeset posto od onog, što je on samodopadno i utvorljivo bio uvjeren da vrijedi. On je dao nesumnjivo nekoliko savršenih stranica polemičkih, ali više od četrdeset posto njegove proze suhoparno je i nečitko i neprobavljivo, a prije svega: dosadno i nevažno i neistinito! Nesuvremeno! Bespredmetno! On je čitave svjetove i sve pojave u zbivanju izdvajao iz cjeline, a analitik po prirodi, izdvajajući tako jednu pojavu iz druge, on je sve cijepao, lomio, kidao, usitnjivao, atomizirao, tako da je držeći u rukama sporedne detalje bio uvjeren da vlada elementima. Do kakvih ga je to krivih zaključaka vodilo, najbolje pokazuje onaj bizarni svijet predodžbi, što ga je taj novinar imao o štampi. Kao što je Franjo Josip bio za Krausa neka vrsta fantastičnog baroknog homonkulusa, koji se kao stara papiga njiše u svojoj schönbrunnskoj krleci, u nekakvom staklenom, zrakopraznom prostoru, u vakuumu bez socijalne podloge, tako je i građansku štampu prosuđivao kao svijet za sebe, kao pojavu koja ne stoji uslovljena tipičnim njemačkim, centralnoevropskim, austrijskim, bečkim prilikama. Sve je za tog samovoljnog autokrata bilo »Stvar po Sebi«, pak je od tog netočnog i izvrnutog (solipsističkog) pogleda na svijet na koncu potpuno i oslijepio, obolјevši od paničnog straha da Dollfussov nasljednik Schuschigg ne sklopi eventualno primirje s kukastim krstom, čega se je bojao kao pojave nečastivog. Nije Kraus strahovao pred kukastim krstom iz bilo kakve načelne bojazni! On je bio



poslovno zainteresiran u pitanju svoje štamparije, a znao je iz iskustva, da se u slučaju okupacije Austrije po kukastom krstu ne će izvući kao nearijevac, i to je bio jedan od glavnih, stvarnih i praktičnih razloga, što mu »na temu Hitler nije palo ništa na pamet«!

Evo vidite, tako je to zapravo izgledalo s tom starom, domišljatom, zlobnom, zavidljivom bečkom namigušom, koja nije bila toliko nešarmantna te joj ne bi bila nasjela čitava jedna generacija bečke bogataške omladine, koju je on osvajao sve novijim i novijim trikovima svoje natprosječne duhovitosti. Neizmjerno bogat, upravo nepresušan u izmišljanju novih privlačivosti u svom recitatorskom répertoireu, samo da zadrži to široko i dobronamjerno raspoloženje svoje snobovske publike, on je pred njom razgolićivao svoje najbolje prijatelje, objavljujući njihova privatna pisma, upućena tom okrutnom starkelji u slabim momentima, a da postigne bilo kakav uspjeh na daskama, on se kao prava cirkuska budala nije žacao ni najpodlijih trikova da nešto zataji, da nešto iskrivi i prikaže u lažnoj svjetlosti, da krivotvori tekstove, da štampa stare i bezazlene fotografije, da blefira faksimilima, kao pravi državni odvjetnik, koji gradi svoju uobraženu optužbu na krivim dokazima. Povodljiv za tuđim otkrićima, bez i jedne jedine vlastite ljudske misli, sklon od svog književnog početka da se oduševi i inspirira tuđim emocijama, osjećajima i zapažanjima, Kraus je kao medij godinama živio od tuđih poticaja, i masa njegovih vlastitih (samo prividno njegovih) motiva nije drugo, nego opet samo ono, u čemu je bio izvoran i natprosječno sposoban: u imitaciji. Imitacija kakvog starog Nestroyeva kupleta, imitacija kakvog otrcanog orfeumskog napjeva, parodija kakve evidentno neuspjele lirske pjesme, nadmetanje u prevođenju nevažnih detalja, lupanje po mrtvoj magarećoj koži, ruganje carstvu austrijskome, kad je već svakome vrapcu bilo jasno, da to carstvo ne će politički preživjeti svjetske konflagracije, to su bili elementi njegovih gnjavaža, kojima je, uostalom, kao dobrotvor, koji čita uvijek u korist nekakvih dobrotvornih društava, zaradio sasvim pristojan, upravo gospodski imetak! Taj stari bolećivi artist, tašt do ludila, uvijek uzrujan u pitanju svog ličnog

ugleda, osjećao se neprestano ugroženim, on je preuveličavao značenje svake došapnute riječi u prijateljskome krugu, on je bio upravo neka vrsta luđaka, koji pati od manije progona, i zato uvijek uznemireno nakostriješen, on je gonio oko sebe svakoga, za kog je mogao samo i u najsakrivenijoj misli pretpostaviti da bi mu mogao postati »opasan«. A »opasnošću« za sebe smatrao je svaku novu knjigu, svaki, pa i najneznatniji uspjeh, svaku novu pojavu ili novo ime, koje je uskrsnulo u tim vječnim plimama književnih iznenađenja. Ljubomoran od prirode, kritik društva i društvenih prilika, pak dakle i književnosti, on do dana današnjega nikada nikoga u književnosti nije obranio i nikada ni o kome nije napisao ni jednog jedinog dobronamjernog i pozitivnog retka. Škrtica po prirodi, Kraus je upravo starački bijedno, zlobno uživao u tuđim propastima, a s izvanredno razvijenom slutnjom za tuđe slabosti, on je umio da ubode kao otrovna osa upravo u najbolniju žlijezdu, naslađujući se tuđim mukama okrutno i neumoljivo. Od svega, što je radio, ne će ostati mnogo, a uslijed svoje socijalne ograničenosti samoga je sebe preživio! Vrijeme ga je prebacilo i danas Karl Kraus — nažalost — više ne zanima nikoga. Ono što on smatra svojim najboljim, najbitnijim, to je nešto malo oduhovljenije novinarstvo, ali to nije književnost! To je neka vrsta kulturnohistorijske kronike, u najboljem slučaju eventualni materijal za budućeg pjesnika ovih dana koje proživljujemo! To su možda podaci za veću kompoziciju o prilikama, koje su srušile Austriju, ali to nije književnost, to nije književno stvaranje, to nije književno djelo u onome smislu, u kome su književnost Rabelais ili Cervantes, pa čak i Zola, ako hoćete! Doigrao je svoje stari klaun! On bi bio mogao da prereže Goebbelsa, on bi mogao da preokrene Hitlerovu životnu knjigu, kao da je stari harlekinski rukav, on bi bio mogao da se inspirira svim tim književnim apsurdima u današnjoj njemačkoj književnosti, ali za to, dakako, nije imao građanske hrabrosti, premda je bio lično u inostranstvu, dakle, izvan svake opasnosti. Ali, naravno, njemu je imponiralo to, što je od nekoga čuo, da je Goebbels negdje izjavio, kako je Kraus sam lično više uradio protiv židovske žurnalistike nego sve njemačke



lomače zajedno, i zato Krausa (dakako) nisu spalili, a to je starom Poloniju i te kako laskalo, i zato se zavio u svoju demonstrativnu šutnju. Stari i iskusni dvorjanik, poltron i cabotin, taj prevejani lisac već je počeo da koketira s knezom Starhembergom, pak je u svom kavanskom krugu sam lansirao vijest, da se mladi knez Starhemberg o njemu izražava u zanosnim superlativima. Mrziti bijedne novinare, koji za koru svagdanjeg kruha pišu plaćene male oglasnike (u svakome slučaju protiv svog uvjerenja), biti obraćeni Jehudija katoličke vjeroispovijesti, klanjati se biskupima i kardinalima kao pokajnik, a kao slobodni mislilac antisemit psovati po židovskoj štampi u salonima bečkih grofica, koketirati s rasistima i bijelim knezovima, a ćutati o Goebbelsu, to je možda otmjeno, to je nobl, to je pomalo i fašistički snobizam, no to nije dostojno one uloge, koju je Karl Kraus mislio da glumi, a koju je odglumio vrlo loše i u kojoj je na koncu prilično neslavno propao. Danas, on je preživio svoj vlastiti ugled, danas, kada se pojavljuje na daskama, to više ne zanima nikoga, danas se javljaju već prvi zviždući među slušateljstvom, danas Karl Kraus stoji pred nama kao očupano ptičje strašilo i čita u njemačkoj emigratskoj štampi svoje vlastite nekrologe. On može danas još da nastupa kod vas, u Zagrebu (gdje gostuju razni međunarodni pjevači, kad više nemaju ni glasa ni sluha), ali danas, ta stara bečka kokota ždere se živa zbog svog moralnog i umjetničkog neuspjeha. I pazite dobro: to će mu biti konac, on će od toga umrijeti, jer on je danas riba, koja se praćaknula preko ruba svog bečkog lonca i već teško i sipljivo miče škrgama! Na široke evropske horizonte taj čovjek nije nikada imao snage da se popne, a u sredinama, u kojima pojmovi »Nove slobodne prese«, njenog urednika Benedikta ili kancelara i šefa policije Schobera ne govore ništa, u takvim stranim jezičnim područjima, za koja su njegove jezične gnjavaže neprevedive, pred raznonarodnim evropskim masama Karl Kraus je strano i nepoznato, sivo lice, koje je pisalo nastranim i bizarnim njemačkim jezikom, tuđim svakom dobro školovanom i dobro odnjegovanom njemačkom uhu, koje cijeni Lessinga ili Goethea, a ne smatra, da je svrhom književnog izražavanja da postane lokalnom bečkom kavanskom šalom.

A što je uopće pisao i najposlije napisao taj toliko razvikani Fackel-Kraus? Pisao je glose! No, a što to uopće ima da znači, kad netko čitavog svog života piše glose i glosirajući opet samo piše glose? Imate li vi pojma, što je to uopće glosa i kakvoj, do vraga, književnoj vrsti pripada glosa i kakvo je to zanimanje baviti se beskrajno dosadnim piskaranjem glosa? Je li glosa, uopće, nekakav književni oblik? Što to, uopće, znači izražavati se uvijek i neprekidno jednolično jednim te istim načinom, škrabanjem glosa? Čitav svijet gnjaviti i izgnjaviti sa svojih trideset i tri hiljade glosa? Vrlo važno, glosiranje besmisla — à la Fackel-Kraus! Vrlo važno, traženje štamparskih pogrešaka u tekstovima, koji su sedamdeset i sedam hiljada puta književniji od svega onoga, što je on izglosirao u beskrajnim trakavicama svojih nametljivih glosa, što se vuku kao zlatna žila kakvog nervčika, koji je bijesan na čitav svijet samo zato, što nema dobre stolice! Zašto nije jeo banane, *»hast a gezeres«!* Mrzio je ratove, jer je bio grbav — te mu nije bilo suđeno da postane ratnikom, mrzio je novinare, jer je bio nesposoban novinar, uživao je u plavokrvnom pogledu kakve blagonaklone grofice, jer je u duši bio rođeni sluga, i taj lakaj, ta ulizica, ta kukavica postala je propovjednikom hrabrosti i viteškog morala u onome društvenom uređaju, kome je proricao propast samo zato, jer se u takvom društvenom uređaju plaćaju mali oglasnici i jer se groficama ne priznaje rang princeze po ceremonijalu, koji je Karl Kraus mrzio, jer nije bio Španjolac-aristokrat, nego bečki novinar, koga su izbacili iz »Nove slobodne prese« zbog nesposobnosti.

Gospodin A., lovorom ovjenčani poeta austrijski, izgovorio je svoj tekst bez predaha, u jednom jedinom zamahu, retorski prilično vješto. Sav taj niz rečenica izlio se iz našega pjesničkog druga i prijatelja takvom snagom, kao poplava kada provaljuje branu; bijaše to čitav jedan mali potop mržnje, koji se pod konac u onoj partiji o glosama pretvorio u brzu paljbu. Gospodin pjesnik A. izgovarao je riječ po riječ takvom brzinom i tako oštro, kao da sjecka dokaz za dokazom, te sam ja imao osjećaj da tu jedan mali šivaći stroj preda mnom (u njegovoj usnoj šupljini) štepa i obrubljuje prljavi mrtvački pokrov za problematičnog moralnog pokojnika, koji mu (bit će po svemu) nije suviše prirastao srcu. Nad terasom esplanadskom lepršao je ljetni suton, javljali su se već prvi znaci večernjeg rumenila nad kupolom Starčevićeva doma, nad kojom je onaj brončani anđeo s buktinjom u ruci stajao nepomično kao kakav Crnac u venecijanskom dekoru, a daleko iz grada brujala su posmrtna zvona. Netko je umro od naših dragih sugrađana.



Stresao sam pepeo sa svoje cigarete i naručio još jednu (»ljevičarsku« po M. Ćurčinu) limunadu, ne progovorivši ni riječi. Bila je duga, prilično neugodna stanka. Tišina. Fijuk lokomotiva s kolodvora, bijeli oblaci dima nad kolodvorskim vestibulom, opet plač parostroja i opet tišina.

— A o čemu vi mislite — prekinuo je tu dugotrajnu tišinu gospodin A.

— Ja? Pa ni o čemu konkretnom! Pala mi je slučajno na pamet ona otrcana scena, kad Hamlet i Horacije razgovaraju nad Jorikovim grobom. Hamlet je odbacio Jorikovu lubanju s gađenjem i zamolio Horacija da mu nešto kaže.

HORACIJE: *Što, kraljeviću?*

HAMLET: *Misliš li ti, da je i Aleksandar Veliki bio ovakav u zemlji?*

HORACIJE: *Upravo takav!*

HAMLET: *I da je ovako zaudarao?*

HORACIJE: *Upravo tako, kraljeviću!*

HAMLET: *Zašto ne bismo mogli u misli slijediti Aleksandrov prah, dok ga ne nađemo, gdje je zatisnuo rupu na nekom buretu?*

HORACIJE: *To bi značilo tražiti dlaku u jajetu.*

HAMLET: *O ne, nipošto — jer nije pretjerano i lako je vjerovati, da ćemo ga tamo naći, ako ga budemo pratili na njegovu putu. Evo kako je: Aleksandar je umro, Aleksandar je bio pokopan, Aleksandar se vratio u prah, taj je prah*

*zemlja, od zemlje je nastala ilovača — pa zašto ne bi ona ilovača, u koju se on pretvorio, mogla začepiti bure piva?*

*I Cezar se pretvorio u glinu,*
*da zamaže u zidu pukotinu,*
*i zato svijet je strepio pred njime,*
*da bude štit od vjetra i od zime.*

Sada je A. zapalio cigaretu i ućutao zamišljen, prilično dugo. Žamor naših dragih esplanadskih milostiva oko nas, zvuci glazbe, stanka.

— Naime, nemojte me krivo razumjeti, a ja se i ne ću izraziti možda dovoljno jasno. U vezi sa šekspirskim Horacijem pao mi je na pamet onaj stari, antički Horacije, prosto po asocijaciji. U ovome mislim da je stvar: onaj skrletnozlatni štimung Horacijev (na primjer) govori nam nepobitno jasno, kako se od staroga Horacija do, recimo, simbolista odnos poezije, odnos lirike spram jesenjeg, spram takozvanog autumnalnog nije ni u čemu izmijenio: jesen je od Martiala pa preko postpetrarkista do vaše, na primjer, lične poezije jesenjih raspoloženja još uvijek gotovo jedinim izvorom lirske teme: sunce se spušta ispod rakove nebeske obratnice, »noći postaju duže, a dani kraći«, kao što smo to učili već u pučkoškolskim čitankama. I to je ono, što bi trebalo temeljito razraditi u jednom estetskomorfološkom antibarbarusu kroz vjekove: da od Istoka do sredozemnomorskih lirika, u antičkoj i humanističkoj književnosti, od Renesanse do dekadentne građanske Evrope postoje nesumnjivo otrcani, banalni, klišetizirani motivi te iste teme, koji su dosadili već vjekovima, jer nisu izvoran doživljaj, nego prepisivanje književnih motiva i već toliko izvariranih tema, te su novije, izvornije varijante jedva zamišljive po svim pravilima vjerojatnosti. Nad svim takvim otrcanim manufakturistima poezije Kraus je, prije svega, imao veliku prednost: osjećaj istančanog straha pred dosadnim motivima. U umjetničkom stvaranju ne treba da postoje pravila, to je istina, jer je i umjetničko stvaranje na najopasnijem putu da se pretvori u dogmatiku onoga momenta, čim se javljaju imperativi, upute, smjernice! Dosada ubija i šah, a za poeziju je dosada prava pošast (Voltaire). U poeziji ne da se ništa konkretno pojmiti, shvatiti, jer razmišljajući u tim krugovima (po sebi prilično nejasnih) pojmova, gdje pojam kao takav ne znači drugo nego smanjivanje, rasplinjivanje, prelaženje u platonsku sjenku slike ili titraja, čovjek gubi tlo pod nogama: tu počinje mutno, polumračno nesnalaženje, u kome igra često sudbonosnu ulogu demonska snaga riječi. To je, vidite, Karl Kraus znao, i s time se je Karl Kraus rodio, da li kao talmudist ili ne, to je svejedno, ali da u njegovu djelu ima čitavih stranica, gdje Riječ sasvim sigurno nije isprazan verbalizam ili trijezna kombinatorika, to je izvan sumnje! Pjevati treba jednostavno i neposredno: kao što vode teku, kao što se crijeva miču sama od sebe u utrobama, kao što pernato meso cvrkuće kao ptica, tako bi trebalo pjevati. U povijesti pjesništva može se — istinabog — govoriti o »poezijama manufakturne periode«, a danas, u vrijeme dijalektike, može se za pjesnika kao što je bio Kraus reći i to, da nije shvaćao historijskoga zbivanja u »dijalektičkim sklopovima«, nego da je sve stvari uzimao »izdvojene iz cjeline kao da postoje same za sebe«, ali zar ružin miris ili dah maglenog pramena u jesenskom štimungu najbanalnijeg književnog motiva nije ukras izdvojen iz cjeline, kao, na primjer, Ocean kod Camoënsa? Elemenat Krausovih inspiracija nema manje jesenskog štimunga od bilo kakve poeme napisane na temu jesen: Kraus je pjevao zveket oružja pod kraj carstva, on je pjevao suton schönbrunnski, i Krausove su infantkinje isto takve infantkinje kao kod Alberta Samaina, samo su dane na krausovski način, a ne na samainovski! Zar u njegovoj epopeji »Posljednji dani čovječanstva« — »noć ne postaje duža, a dan kraći«, kao i u obradbi bilo kakve školske pismene radnje, rimovane u nižim razredima poezije? To su Krausove sjenke propasti koje rastu, a svjetlost čovjekoljublja koja gasne, a što se je on, po svojoj prirođenoj sklonosti, inspirirao baš tim motivima, a ne štillebenskim gnjavažama, to je stvar ličnog ukusa, kojemu će se motivu čovjek pojedinac prikloniti, ali nikako nije nedostatak pjesnika. Zašto je Shakespeare Karlu Krausu (s pravom) mnogo aktuelniji od Johannesa R. Bechera ili od nje-

gova vlastitog karlkrausovskog kapaciteta, to je on dokazao vlastitim citatima Shakespearea, objasnivši da je frazu, kako mu »na temu Hitler ne pada ništa na pamet«, mislio stvaralački, pjesnički, a ne politički, a što nekom pjesniku, ako je iskren, ne pada ništa na pamet na neku određenu temu, to nije njegova pjesnička lična krivnja. On bi lagao da tvrdi obratno, a na lažima se poezija ne gradi. Objasnite mi, molim vas, kome je do danas na temu Hitler palo pjesnički uopće nešto na pamet, što bi bilo jače od Shakespearea? Ako se to »dijalektički« uzima tako plitko, da je bilo kakva utilitaristička i propagandistička ad hoc gnjavaža, u formi zabavnog romana à la X. Y., nužno uslovljena raznim političkim preduslovima, onda je to čista dogmatika, a ne dijalektika, i to dogmatika primijenjena diletantski! Vi ste rekli, da je Kraus mrzio Franju Josipa.

Što znači Franju Josipa mrziti?

To znači mrziti Franju Josipa.

Mrziti Franju Josipa, grofove Berchtolda, Czernina, Bolfrasa, nadvojvodu Fridriha, generale von Dankla, von Auffenberga, mrziti pet stotina austrijskih generala za vrijeme rata i izrugivati se sveučilištu u Černovicama, što tu gospodu imenuje počasnim doktorima; to ne znači ništa drugo nego to, što je Karl Kraus osjećao i što je svoj osjećaj mržnje pjesnički izražavao i što je bio pjesnik te određene i nesumnjive mržnje. Optuživati ga zbog te mržnje u najmanju je ruku nepjesnički, kao što bi bilo nepjesnički optuživati Stefana Georgea ili Rilkea, što su pjevali o jeseni ili o ružinu mirisu. Ružin miris, jesen ili antifranciskojozefinska mržnja samo su podaci za poeziju, a kad Karl Kraus crta grofa Berchtolda, Schobera, Bahra ili bilo koju pojavu s bečkog novinarskog plesa, on to daje sigurnom vještinom umjetnika, koji je svoje mržnje svijestan i koji umije za tu svoju mržnju da nađe matematski točno onaj oblik, koji tom visokom stepenu političke mržnje odgovara. Da je žalosna socijaldemokratska bečka i austrijska politika umjela da mrzi austrijske franciskojozefinske simbole takvom političkom mržnjom, kakvom ih je mrzio pjesnik Karl Kraus pjesnički decenijima, izvan svake je sumnje, da ga ta gospoda »političari« danas iz inostranstva ne bi optuživali, kako je bio Antantofil za vrijeme rata, kada su ti brodolomci i sami to postali, tek sa tridesetogodišnjim zakašnjenjem. Da li je to lokalna pojava smatrati kancelara Schobera austrijskim simbolom? Da li je to lokalna pojava pjevati krvave kuplete o Franji Josipu ili o grofu Czerninu? Što znači pojava lokalnog u književnosti? Nema nijedne stvarne književne pojave, koja zapravo ne bi bila lokalna: Čičikov, Nozdrjov, Karamazovi isto su tako lokalne pojave kao Sancho Panza ili bilo koja druga figura u Goldonijevim ili Molièreovim dramama. Optuživati nekog pjesnika, da je pio čaj kod bečkih grofica, znači optuživati pjesnika po crti ogovaranja i klevetanja, a to nije rabota baš najukusnija, pa je čak i nedostojna, da, blesava, upravo slaboumna, kao što bi bilo slaboumno ogovarati Juvenala ili Martiala ili Shakespearea, da su igrali bridge i pili cocktaile po salonima rimskih ili londonskih aristokratkinja. Kad bi u poeziji vrijedila dijalektika u smislu hegelovsko-engelsovske riže, onda Dante i Goethe ne bi bili vrhunci nego početak, a poslije Shakespearea, trista godina kasnije, ne bi bio došao Shaw, koji nije drugo nego treći korijen iz Shakespeareovih grobara, konjušara i dvorjanika-statista, pjesnik, koji nam je ostavio djelo puno sporednih lica, tragediju bez glavnog junaka i bez dramatske pozadine. Kad bi za razvoj poezije vrijedila jedinospasavajuća estetskodijalektička algebra, onda bi masa književnih pripravnih tečajeva, što danas objavljuju svoje pismene radove u formi lijeve ili desne propagandističke književnosti, valjda već i rodila pjesničko djelo — vrijedno spomena. U životu danas ima doista još mnogo pojava iz »manufakturne periode« (Borkennau). Uz svetoga Tomu miješaju se već prvi znaci dvadeset i drugog stoljeća, a kraj toga, da paradoks bude potpun, najproblematičnija imena književnih pustolova à la Molnar Férenc ili Karin Michaelis prosuđuju se al pari s najsvjetlijim imenima klasične prošlosti, i što znači književno mrziti Beč, koji igra i divi se Molnaru ili drugom kakvom X. Y-u, a prešućuje Krausa? To znači, suditi književnim mjerilom, kome su uzori Lichtenberg, Shakespeare, Kierkegaard, a ne gospođa Alisa Schaleckova ili Hermann Bahr ili Raoul Auernheimer.

Karl Kraus zabio je sebi u svoju tvrdoglavu koncepciju, da će budućim pokoljenjima ostaviti zbirku gluposti i kriminalnih podataka o jednom vremenu, koje je samodopadno sebi skovalo najslavniji, najmegalomanskiji ukrasni pridjev, dostojan najsvjetlijih historijskih perioda, i prozvalo se samozvano: Velikim. Karl Kraus je taj svoj plan izvršio. On nije pisao ni s kakvog utilitarističkog gledišta, jer pisati s jednom jedinom idejom, kao što vi kažete: s idejom »državnog odvjetnika«, nije baš nikakva određena ideja, kad taj »državni odvjetnik« dvadeset i prvog stoljeća optužuje stvarne i određene državne odvjetnike dvadesetoga vijeka potpuno beznadno i savršeno bez ikakvog, pa i najmanjeg izgleda na uspjeh. Što znači o određenoj historijskoj periodi imati tako jasnu i negativnu sliku, kao što je imao Kraus na temelju svog »bezidejnog« stava, i zar je to manje, nego imati o toj periodi nekoliko površnih i beznačajnih fraza u glavi, a biti upravo ono, što je Kraus negirao: napredņjak koji se prodaje protiv svog — recimo — uvjerenja, potkupljiva plava čarapa koja piskara pamflete o osvojenim ratnim područjima, dopisnik carskog ratnog stana i humanist, proturatni pacifist u jednom licu, političko trubilo na crti konjunkture, u jednu riječ, sve ono, što je Kraus raskrinkavao, što je poricao i što je mrzio tako, da mu danas mržnja te ogromne ibsenovske — »kompaktne većine« negativnih pojava prijeti likvidacijom kao pravom i nepatvorenom neprijatelju »većine«, dakle puka, dakle naroda, a kako je narode stvorio sam gospodin bog, sasvim logično, i samoga gospodina boga.

Pišući već jedamput (letimično i usput) o pitanju Karla Krausa, podvukao sam, kako je on, govoreći o bečkoj franjojosipovskoj eri, označenoj imenima grofova Berchtolda ili Czernina ili Cara Karla, Castiglionija, Piccavera, Huberta Marischke ili Bekessyja, dao nekoliko izraza nerazmjerno socijalnijih, upravo socijalističkijih, od najsocijalističkije političke negacije. Da su ti bečki socijalisti, koji su te pojmove, te simbole trebali da politički likvidiraju, tako kako ih je Kraus likvidirao književno, bili politički aktivisti na onoj visini političkog djelovanja, na kojoj se nalazi opus Karla Krausa, danas je izvan svake sumnje, da poslije bečkih socijalista ni u kom slučaju ne bi bio došao Dollfuss. Proričući dva duga decenija slom carstva, civilizacije, književnosti i mnogih drugih predrasuda, koje blistaju na površini ogromne pratmine kao sitne ribice, Kraus je imao neobično jako razvijenu, nagonsku, upravo paklenu slutnju, kako dolazi oluja, kako se javljaju vihori i kako će carski Beč s Centralnom Evropom doživjeti svoj neizbježivi brodolom. Brodolom je za Krausa, u njegovom solipsističkom svijetu gađenja nad današnjim stanjem činjenica, bio samo posljedica, i on je tu katastrofalnu posljedicu sloma i brodoloma prikazivao, crtao, opisivao, dočaravao, izazivao, rastvorno, nihilistički, bespomoćno, ali taj finale našao je u njemu jednog od najuzrujanijih i najvidovitijih proroka. Danas, kada je konac tu, on izjavljuje, kako nema više ništa da kaže, a zbog toga ga optužuju ljudi, od kojih je mnoge smatrao neposrednim uzročnicima sloma, katastrofe i kraja. Proričući neizbježnu posljedicu konačnoga sloma, on je slom nažalost doživio i danas je uvrijeđen, što ga mnogi (po njegovu mišljenju) od krivaca tog umorstva civilizacije optužuju, kako je on kriv, jer ne umije da kaže ni riječi o samom umiranju civilizacije, kad je dvadeset godina perom raskrinkavao masu razloga, zbog kojih je neizbježno do te agonije jednoga dana moralo doći. Sve, što se zbiva danas u vezi s pojmom Karla Krausa, paradoksalno je zapleteno i sve bi to trebalo dobronamjerno objasniti, ali da se to ne može učiniti s mržnjom, kao što ste to pokušali da izvršite vi, to je izvan svake sumnje! Jednoga dana kad umre, unatoč svojim nedostacima, i on će moći za sebe da kaže, kako »ne će sav umrijeti«, a ono, što će ga preživjeti, nesumnjivo govori kao živo svjedočanstvo o tome, kako pjesnik može ostati čovjekom i onda, kada je svoje čovjekoljublje propovijedao bez ikakve (frazerski naglašene) moralističke ili političke namjere.

jalsata se u kom slučaju da bi bio došao Dollfuss. Protekla dva duga mjeseca, slom carstva, revolucija, [illegible] i mnogih drugih predrasuda, koje [illegible] na površini, ogromne praznine kao sitne plime. Kraus je [illegible] kako se izvlače [illegible] kako će [illegible]? [illegible] Evropom doživjeli [illegible] nezabilježivi [illegible]. [illegible] Krausa u njegovoj [illegible] do- načinu stanjem [illegible], bio samo posljednji, i [illegible] katastrofalni posljednji sloma i [illegible] oplakao, dočekivao, izazivao, rastureno, nihilistički, bespo- moćno, ali taj [illegible] od najuzbudlji- vijih i najdovitljivijih proroka. Danas kada je konac tu, on izgubljen. [illegible] više nešto da kaže, a zbog toga ga optužuju [illegible] od kojih je mnoge [illegible] nesrećnima sloma, katastrofa i kraja. [illegible] posljednju konačnoga sloma, on je slom [illegible] i danas je uvrijeđen, što ga mnogi (od njegovih [illegible]) od kolenaca umjetnosti civilizacije optužuju. [illegible] ne smije da kaže ni riječi o samom umiranju civilizacije [illegible] je [illegible] i godina [illegible] do te mjere jednoga dana [illegible]. Sve, što se zbiva danas u [illegible] dokazimo je [illegible] da se to ne može učiniti [illegible] tu pokušali da [illegible] jednoga dana kad umre, [illegible] svojim [illegible], i on će moći za sebe da kaže, kako sve će sam [illegible], što će ga [illegible] Svijeta [illegible] govori kao živo svjedočanstvo o tome, kako [illegible] ne može ostati [illegible] kada je [illegible] vjekovima [illegible] (Grazer [illegible]) [illegible] i političke [illegible].



# SMRT JAKOBA WASSERMANNA

UMRO JE Jakob Wassermann, romancier po zanimanju, najtipičniji predstavnik književnika centralnoevropskog, koji piše zabavne romane, svim nakladnicima tako dragu robu, koja ne donosi samo slavu nego i automobile, ljetnikovce, ogromne dobitke, književnu pobjedu i sve njene koeficijente u formi jednoglasnog priznanja štampe i banaka.

Velike i značajne književne inspiracije devetnaestoga stoljeća uvijek su se javljale u nejasnim i ranjavim stanjima, kada je ljudski mozak spoznao, da je u suvremenim međuljudskim odnosima poniženo dostojanstvo bližnjega, kada se u čovjeku uznemirila pobuna povrijeđena ponosa, kada se javljaju mračne snage utrobe i progovara krv, i dok su takva književna poniranja uvijek bila zaronjivanja do mračnog, živinskog i nepoznatog ljudskog dna ili penjanja do zanosa ekstatičnih i junačkih (kao kod Stendhala), za posljednja četiri decenija stvorio se u Evropi tip modernog književnika-romanciera, koji vješto, često virtuozno simulira zanose, koji krivotvori svoje subjektivno doživljavanje i koji se s uspjehom i s talentom kreće po crti najvećeg dobitka, a ta mu je nit profita i zarade jedini putokaz u labirintu današnjega pisanja.

Normalna to pojava nije. Biti književni vatrogasac, kretati se po svijetu sa svijetlim kacigama i crvenim konjskim repovima uz pleh-muziku svoga nakladnika, to još uvijek ne znači biti umjetnikom, ali je unosno. Književnost je do ove najnovije svoje industrijalizovane faze bila neka vrsta medija, kojim su se prenosili dojmovi od jednog subjekta do drugog, ona je bila žalosna ili vesela, klasično hladna kao Goetheova »Ifigenija« ili ljudski gola kao Molière, ali ovakva

mješavina, kakva je danas poplavila evropske izloge, književnost nije bila nikada. Nema ni jednog tjelesnog dodira, ni mržnje, ni ljubavi, ni užitka, ni stradanja, nema ni jednog mirisa, ni jednog svjetlosnog efekta, koji ne bi bio krivotvoren u današnjim knjigama, što naviru iz rotacionih strojeva kao nabujali potoci, sve u celofanu ili pergameni, sve mirišljive, lakirane, opremljene kao dječje igračke, raznobojne, u beskrajnim količinama. Dragi fantomi od posljednja dva stoljeća kao Voltaire, Condorcet, Kleist, Schiller, Büchner, Keats, Shelley, Byron, Nietzsche, u tragičnom sukobu sa svojim sredinama, izgleda da su ostavili krvave rezultate svojih stradavanja književnome potomstvu samo zato, da bi se od tih njihovih ljepota stvorili recepti za pisanje zabavnih romana, kakvi se danas fabrikuju po svijetu, nevjerojatnom brzinom. Književnost je do danas plakala za prošlošću ili je vidovito proricala nove pobjede i nove poraze u budućnosti, ona je sanjala kao Hölderlin ili svijetlila kao Byron, a danas laže i vara i krivotvori i zarađuje kao sajamska opica, uz dosadnu dreku štampe; ime joj je legija onih genija, o kojima dnevno čitamo po novinama čitavoga svijeta, da su svjetionici našega vremena, da su međaši naših književnosti i meteori iz dalekih svjetova najbizarnije nadarenosti. Svako otkrovenje ljepote do ove suvremene ciničke taylorizacije bilo je neka vrsta sretnog izuma: otimati kaosu nepoznato, to je značilo otkrivati ljepote. Književnost je često bila stravično nesnalaženje pred tajnom zbivanja, udaranje glavom o zid, očajavanje ili ludovanje, živinsko podavanje nagonima ljudskim, bez obzira, da li je to samoponiženje dobro ili uobičajeno, ali danas to, što se zove evropska beletristika, nije nego zbrka najraznoličnijih smicalica, loše duhovitosti, glasnih efekata, neobično prozirno tkivo proračunane tehnike, u jednu riječ: métier i soanjirana propast svega, što bi u bilježenju dojmova trebalo da bude neposredno ili iskreno. Mjesto instrumentacije danas se pišu libreti, i sve te bezbrojne knjige, što se prodaju kao produkti lijepe književnosti, nisu drugo do najbestidnija opereta, tako plitka, te se opaja slavom, kada je postala šlager. Pišu se drame za razonodu zbog inscenacije, a ne zbog dijaloga, i sve, što danas znači uspjeh neke knjige,



nesumnjivo je u devedeset posto uvreda za svaku pozitivnu književnu vrijednost. Svi su formalizmi smrtonosni po iznalaženje književnih (i umjetničkih) istina, ali danas je u književnoj Evropi postalo pravilom, da je mnogo važnije unosno plasirati neku književnu ideju nego je imati, da je važnije oponašati nego doživljavati, prepisivati nego pisati i književno zarađivati nego imati talenta.

Za pokojnog Jakoba Wassermanna ne bi se moglo reći da nije imao talenta. Naprotiv! On je bio pripovjedač bujnog temperamenta, i teme javljahu se pod njegovim perom neprisiljeno; napisavši desetak knjiga novela i društvenih romana, Wassermann nije ni na jednoj svojoj stranici pokazao nikakvog naročito markantnog nedostatka, a radeći pravilno i jednolično godinama, stekao je veliko iskustvo; bogata sprema starog rutinera sve se više isticala u njegovim posljednjim djelima. Počeo je s münchenskom i bečkom Secesijom, a trajao je preko dekadentne periode (koja se u Njemačkoj odrazila sintetično književnim sjevernjačkim trojstvom: Przybyszewski, Munch, Strindberg) do Freuda. Paralelno s tim stranim i živim utjecajima njegov tekst vinuo se mjestimično do prozirne i staložene harmonije, kakvu je postigao Thomas Mann u svojoj najsretnijoj inspiraciji, u »Smrti u Veneciji«, ali te su sretne stranice Jakoba Wassermanna redovito pokvarene neshvatljivom gramžljivošću za efektom. Wassermann nije imao minuciozne strpljivosti u analizi detalja kao Sternheim, koji je u svojim slikama iz berlinske male i zapostavljene svakodnevnosti ovjekovječio nekoliko bezimenih činovnika i dnevničara majstorskom rukom. Wassermannu se kod pisanja žuri, i čitajući njegove knjige, čovjek osjeća, kako bi taj sposobni romancier s istom hladnokrvnošću obavljao otorhinolaryngološke operacije, kao što danas piše romane. On nema topline Leonharda Franka, i ako je potrebno da ga u jednostranom nagomilavanju slika usporedimo s kojim od njegovih slavnih suvremenika, bio bi to Georg Kaiser. U Wassermannovim romanima ima svega, što je nužno za dobar roman u pristojnom

malograđanskom smislu. Pod gospodskom maskom žive tu nesretni ljudi, nemoćni bogataši, koji se dosađuju u svome blagostanju, koji putuju i čine gluposti, pak se zapleću u ljubavne pustolovine s djevojkama iz nižih slojeva, a iz toga se onda rađaju najsudbonosnije afere i skandali. Ostavinske rasprave i zapečaćena pisma igraju kod Wassermanna ulogu isto tako važnu kao i u starinskim sanovnicima ili u kolporterskoj književnosti druge polovine 19. stoljeća, a intrigantkinje se javljaju na telefon, zvone po tuđim kućama, izgovaraju neke polurazumljive istine u sudbonosnim trenucima, i tako se zapleću neprilike oko prevarenih muževa, koji misle da varaju svoje žene. Kod opisa pojedinih događaja ima simbolističkih detalja, jutarnji lirizmi kišovitih velegradskih ulica, lumperaji po slikarskim atelierima, šampanjac i razvrat, sve je to pozadina društvenoga zbivanja, gdje se u prvome planu javljaju rezignirani advokati ili liječnici, koji pijano pričaju o besmislu svoga građanskog poziva. Kao na karnevalu, kroz Wassermannove stranice prolaze bezbrojna lica, s uređenim i tihim životima, koja on, kao pravi romanopisac, baca u vrtlog strasti i iskušenja, ali čitalac ne treba da se uzrujava: sve će se ipak negdje na koncu uglavnom dobro svršiti. Te i takve knjige prodaju se u današnjem građanskom književno-merkantilnom uređenju kao prokušano i oprobano sredstvo za uspavljivanje čitača, i takva se literatura zove, u pučkim ustima, »laka«, a pretpostavlja se knjigama, »koje su dosadne, teške i žalosne, jer dosadan je i težak naš svagdanji život, pak zašto da se gnjavimo još i kod čitanja«?

Kao dobar trgovac, suvremeni romancier računa na ukus svojih mušterija i prodaje svoje lutke po narudžbi i po potrebama ukusa i sezonske mode, kakva na tržištu momentano vlada. Ako vlada Secesija, molim lijepo, onda takav Wassermann prikazuje svoje gospođe u frizuri Cléo de Mérode, s froufrouima i marabuovim perjem, s koprenom getupft i pleureusom, s crnom čarapom pikatno otkrivenom iznad koljena, i u tim se secesionističkim novelama pije šampanjac, slavi Silvestrovo, a sprovodi su građanski i opisani malo ironično, s višim prezirom za sve prekogrobno. Ako se traži psihoanaliza, suvremeni Wassermann znade da se izgubi u labirintima najtajanstvenije zločinačke psihoze, on opisuje silovanja bolje od Svidrigajlova, on prodaje »razvrat kao takav«, kao ekstrakt iz najrazvratnijih pisaca od Petronija do danas, jer je suvremeni romancier erudit, jer je on proučio kulturnu historiju u tančine, jer je virtuoz i savršeno vlada svojom narativnom tehnikom. Tako se i Wassermannove figure kreću kao lutke, navijene su, govore, miču se, raspravljaju o raznim pitanjima, imaju svoja lična uvjerenja, ali je sve to raspoređeno savršeno hladnokrvno i iza svakog retka osjeća se ruka vještaka, koji po svom građanskom zanimanju upravlja tim mrtvim mehanizmom. Takvo pisanje može biti virtuozno, ono je dobro plaćeno, ono ima i uspjeha, ono se mnogo i rado čita, ali to mu je i jedina svrha: da se mnogo čita i da se kupuje kao roba, koja odbacuje zamjerne dobitke. Takvo spremanje zabavnog štiva kao privredno sredstvo, bilo ono ne znam kako dotjerano i umjetnički vješto, nema nikakvog unutarnjeg smisla. Te su knjige kao suho lišće: simbol kasne jeseni. Na prvom jačem sjeveroistočnjaku nestat će ih netragom.

labirinata, na[illegible] pokrene, on opisuje slovanje knjige od Swidenborga [illegible] ma pisaca [illegible] znamenit kao tokar[illegible] kao ekstrakt [illegible] najbolji pisac od [illegible] do danas, koji je gotovo [illegible] studija, jer je na uno[illegible] kulturnu historiju [illegible], jer je vir[illegible] svojom par[illegible] biblioteci. [illegible] nove fikture kroz [illegible] usvojiti [illegible] raspravljaju o [illegible], [illegible] svoga [illegible], ali je sve to [illegible] zaraženo labirintom i [illegible] nalik nijedno [illegible] koji ga stalno [illegible] zanimaju, [illegible] manirom [illegible]. Takvo [illegible] može biti [illegible] plašno, ono [illegible], ono se mora [illegible] i jedno sjećanje da se mnogo [illegible] koja odnosi [illegible] dobitke. [illegible] zahvaljuju [illegible] kaj [illegible] sred-stvo; bila ono nas znam [illegible] dolje [illegible] i [illegible] svjesti, nema nikakvog unutarnjeg smisla. [illegible] knjige kao [illegible] simbol [illegible]. Na prvom [illegible] nestat će ih [illegible].



# HOFMANNSTHAL

HOFMANNSTHAL je umro i tom prilikom pisalo se o njemu prilično mnogo i u našoj dnevnoj štampi. Kao što to uvijek biva, kada se o smrti pjesnika piše u dnevnoj štampi, pisalo se glupo. Da mu se ustrijelio sin, da je stavio na glavu cilindar da pođe na sprovod, i tako da ga je oborila kaplja. Da su ga pokopali, po njegovoj vlastitoj želji, u franjevačkoj kostrijeti, kao pokornika trećoreca, koji stupa pred lice gospodnje pognute glave, i da je, u jednu riječ, u njemu umro veliki katolički pjesnik. Ponovilo se s mrtvim Hofmannsthalom ono isto, što ga je zasjenjivalo još za života: šema i iz leksikona preštampani klišej o »velikom pjesniku« prekriše živa čovjeka. O posljednjoj njegovoj stvaralačkoj fazi nije pisao gotovo nitko, jer je, uglavnom, ostala nepoznata. Slava njegovih prvih pjesama, malih drama, predigara i prologa natkrililia je njegove posljednje vrlo suptilne komedije iz tzv. »višeg bečkog društva«, i kao što mu te stvari ne uspješe na daskama, tako ni poslije smrti ne doživješe priznanja. Po citatu R. Auernheimera, Hofmannsthal je umro rezigniran, uvjeren da je sama sebe preživio: »Suvišan Beču, jer nije Pangerman, a Pangermaniji, jer je Bečanin.«

Formalno, u pitanju lirskog oblika kao takvog, u Hofmannsthalu nema mnogo originalnog. Tu je on u paralelnom nastojanju s velikim svojim suvremenicima: Rilkeom i Georgeom. Koliko god pitanje lirske forme nema mnogo sličnosti s likovnim formama (jer je hofmannsthalovska poezija — uglavnom — apstraktna), to bi se za Hofmannsthala moglo reći, da se u svojim stihovima uglavnom priklanja slikarskim elementima. Zbivanje se objavljuje u mutnim slikama, a pjesnici izdižu iz tmine mutne i kaotične slike utisaka do

apstraktnog i višeg doživljaja pune riječi. I kao što je rekao sâm za mrtvoga glumca Mitterwurzera, moglo bi se napisati i za njega: u ustima mu buči more kao u zalivu.

*Und Kinder waschsen auf mit tiefen Augen,*
*Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,*
*Und alle Menschen gehen ihre Wege.*

*Und süße Früchte werden aus den herben*
*Und fallen nachts wie tote Vögel nieder*
*Und liegen wenig Tage und verderben.*

*Und immer weht der Wind, und immer wieder*
*Vernehmen wir und reden viele Worte*
*Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.*

*Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte*
*Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,*
*Und drohende, und totenhaft verdorrte . . .*[1]

Ova njegova »Balada o životu koji teče vani« infantilna je, kao što je djetinjasto gotovo sve pod rukom ovog simbolista, koji je (kao dijete svog vremena) predmete i događaje vezao samo prozirnom vrpcom satkanom od sjena i od snova. Ona raste u svojoj temi kao žalostan motiv, kao oblačna muzička apstrakcija, što plovi nad stvarnošću. Ta Hofmannsthalova »Ljepota« ne stoji ni u kakvom određenom vremenu

[1] I djeca rastu tako s pogledom dubokim,
u neznanju rastu i umiru tako.
Svi ljudi gredu i svojim putem svatko.

Od trpkog rađa nam se voće slatko
I pada noću poput mrtvih ptica.
U malo dana zgnjije svaka klica.

I uvijek plače vjetar i uvijek iznova
izgovaramo riječi: mnogo mrtvih slova
u moru užitka, udova i snova.

Vijugaju ceste kroz livade i mjesta,
pod prijetećim drvećem teče naša cesta.



ni prostoru, to je još uvijek romantično, unutarnje »dekadentno« gledanje kroz tajanstvene prozore, kroz koje se gleda više šizofreno nego razumno. To promatranje nema svoje vlastite lirske fiziognomije: kroz okvir tih stihova gleda nas čitavo jedno kavansko doba, kada su kavane plovile nad zemljom kao zrakoplovi. Doba, koje je držalo u ruci »Ljepotu«, kao kalež čudestvene apstraktne biljke, kada su riječi zvonile slatko, kao što je slatko blistanje topaza, ili bolno, kao nostalgija za »Vječnošću«.

Dobar, kao što su dobri svi najbolji iz onog davnog doba, u prvom idiličnom deceniju ovog kriminalnog stoljeća, Hofmannsthal je pjevao o svitanju, kada se bolesnici spremaju da usnu poslije teške noći, kada se otvaraju prva kućna vrata i škripe, kad se mlade krave bude po štalama, a kameni sveci razgovaraju na mostovima u praskozorje. On je pjevao o baroknim vrtovima, o vazama, o drvoredima, o kentaurima i o orlovima, preopterećen šablonskim rekvizitom antičkim i renesansnim, a ipak neprolazan, kao što su od hartije trajnije njegove tercine o prolaznosti. Bez obzira na problem, postoji li »Ljepota« kao takva i nije li funkcija shvaćanja i primanja nekog lirizma isto tako važna, kao što je važno svako oplođivanje doživljaja svojim vlastitim potencijalom, treba priznati, da je materijal Hofmannsthalove lirike sugestivan i da je čitav taj lirski kompleks ostao u nevjerojatnoj disproporciji sa stvarnošću. Ljepote Hofmannsthalove lijepe su, kao što su lijepi planimetrijski odnosi engleskih parkova, stvorenih za gospodske užitke jesenjih štimunga. Dogodilo se, da su ti (zapadnoevropski, lirski) engleski parkovi postali ratnim terenom, da su tu lirsku Evropu ponijeli ciklusi krvavih ratova, i da je od renesansnog poete gospodina Hofmannsthala postao carski i kraljevski oberlieutenant, kome nije preostalo drugo nego šutnja. (Karl Kraus: Gruß an Bahr und Hofmannsthal.) Poslije rata Hofmannsthal je ćutao šest godina, a njegova najnovija poslijeratna faza, faza blage ironije nad nazoviaristokratskim »višim bečkim društvom« ostala je nepriznata. U laganom tonu francuskih razgovora, Hofmannsthal je pokušao da dade sliku gospodskog Beča, dobroćudnog

i plitkog, na neodređenoj liniji između trača i šale, perfidije i gluposti, no nije imao nikakva uspjeha. Gledanje te stvarnosti nije bilo tako oštro, kao što oštro gleda u »austrijsko lice« *(»das österreichische Antlitz«)* Karl Kraus, no svakako u tome svom zrelom posljednjem gledanju dao je Hofmannsthal elemenata, po našem uvjerenju, vrednijih od njegove toliko razvikane lirike. U tim svojim posljednjim stvarima, on je iz apstrakcije stupio u stvarnost, i njegova komedija »Šeprtlja« (»Der Schwierige«), igrana prije pet godina kod Reinhardta u teatru jozefštatskom, spada svakako među najbolje poslijeratne bečke stvari. Doživjela je unatoč savršenoj igri Reinhardtovih glumaca otklon u Beču, u Münchenu i u Berlinu i propala je, kao što su u Parizu svojedobno propale prve stvari Marcela Prousta.



# MOJA RATNA LIRIKA

MOJA ratna lirika nastala je u posljednjim danima franciskojozefinizma, kada su kod nas, pod repom Fernkornova pastuha na Trgu Bana Jelačića, zabijali čavle u Slavensku lipu, sakupljajući tako rodoljubne građanske priloge za dinamit i bodljikavu žicu, poznate lirske rekvizite »junačkog i velikog vremena«. Daleko je sve to danas, a ipak: kao dodir hladne žabe krastače u snu, sve je to bio doživljaj pun straha i očaja, suludi kompleks stravičnog sna, kada je stvarnost izgledala kao mračno priviđenje najgadnijeg, podlog, kukavnog umorstva. Iz ove lirike vonja miris smrdljive, provincijalne, carske menažerije, i čitajući te stihove ne treba zaboraviti, da su (uglavnom) pisani u carskom i kraljevskom erarskom suknu, pjesme mrtve mladosti, u kojoj nije bilo ničeg, što bi bilo vrijedno da se doživi: slamnjače po kasarnama i po bolnicama, logorovanje u blatu i slijepo hijensko kretanje od Rudolfove vojarne do Jelačićeva spomenika, u džepu s našim novinama, što su zajedno s poderanim zastavama na našim trulim krovovima lagale o pobjedama. Kada se u ovim pjesmama govori s prezirom o našim zastavama, treba znati, da su te tužaljke pisane u malome gradu, koji je godinama bio bjesomučno kićen zastavama, u pobjedničkoj samoobmani jednog stanja, za koje se govorilo, da je epsko, i kada se vjerovalo u ostvarenje biskupova sna o našoj Toskani, tako da je krunidbena haljina posljednje austrijske carice bila izložena u Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti kao presveti sakramenat, u staklenoj škrinji, pod pečatima. O zlatnim krunidbenim papučicama maloga madžarskoga kraljevića govorile su učiteljice djeci s patosom,

s kakvim su pisane dječje priče o Snjeguljici, i sve, što je u ovoj lirici slaboumnonemoćno i pasivnobolno, povezano je na sitničave i uske prilike našega maloga grada, kada su zvonila zvona u počast pokolja, a poštenjaci se vukli pod zastavama pokunjeni, klonule glave, potišteni, zagriženi u sebe, žalosni i savršeno nemoćni.

Napisana u sjeni Schopenhauerove idealističke spoznaje, ova lirika nema nikakvog praktičnog smisla u okviru isusovačke estetike, po kojoj za poeziju vrijede i danas ista pravila, kao i za njenu stariju kuzinu bogosloviju: da bude sluškinja gospodnja, da mete crkve, da briše prašinu sa starih pobožnih knjiga, ili da se skine s dnevnog reda. Daleko od toga da slika i pozlaćuje ikone na temu takozvanih socijalnih pitanja, ova lirika u svakoj drugoj strofi pada u štirnerovska protuslovlja između bolećivih anarhoindividualističkih sklonosti i neobično teškog, drastično naglašenog kauzaliteta stvarnosti, koja je u vrijeme nastajanja ovih pjesama bila rastvorena kao ogromna škrofula: od Urala do Balkana pa preko Atlantskog do Tihog oceana. U kriminalnoj vrevi i gunguli davnih dana, ta je lirika, idealistička, platonska, šopenhauerovska, pisana na metafizički motiv poricanja svega što postoji: *nego qui absurdum,* te je, prema tome, bliža buddhizmu nego marksizmu, fascinirana smrtonosnom besmislenošću zbivanja mnogo više, nego bilo kakvim stvaralačkim voluntarizmom. Subjekt, koji doživljava tu liriku, ne priznaje i ne će da računa sa svojstvima stvarnosti, i jedino, što izgleda da je dostojno njegove pažnje, jesu lično hirovite promjene oko uslova njegove vlastite osjetljivosti. Kada taj subjekt pretpostavlja sebe u ništavilu, u svijetu njegovih slika gubi se s vremenom isto tako logično u nepovrat prostor, kao i platonski i kantovski predikati centralne subjektivne pojave. Zbivanje oko tog subjekta pričinja se jednodimenzionalnom, nejasnom i krvavom maglom, u kojoj osim mutnih senzacija pojedinih lirizama nema nikakvih vrijednosti, a i ti pojedini, u ovoj knjizi zapaženi lirizmi nijesu no trajanje teške i neizlječive čamotinje.

Vrijeme, u kome su te pjesme nastale, mrtvo je i motivi te lirike puni su beznadnog umiranja u mračnom prostoru,



što se rasplinuo u jednoj zemlji, koja je otputovala po madžarskim tračnicama, kao onaj pijani i sušičavi vagon, s kojim smo svi mi nestali na koncu »Hrvatske rapsodije«: ništa nije ostalo od onog užasa, samo dim i vonj garišta, a to se osjeća još i danas oko nas: nagnjili miris starih paljevina.

Ta lirika pisana je (uglavnom i po svojim najznačajnijim motivima) u Škrlčevoj Hrvatskoj između devet stotina petnaeste i osamnaeste, a kakva je mogla biti lirika u Hrvatskoj za banovanja preuzvišene gospode von Szkerlecza ili von Mihalovicha, nego onakva kao što se u ovoj knjizi prikazuje? Bespomoćna, pasivna i nihilistička.

U stanju, gdje je magnatska surka bila simbolom časti i građanskog ugleda, gdje se je sanjalo o plemićkom patentu kao o nadnaravnom ostrvu, gdje je imenovanje za pristava višeg plaćevnog razreda Kraljevske hrvatsko-slavonsko-dalmatinske pokrajinske vlade bilo idealom kmetskim generacijama, u takvim ratnim prilikama pisati lirske pjesme, bez vjere u boga i u zemaljske autoritete, značilo je pustolovnu šetnju na oblacima, kakva obično svršava žalosno. Govoriti o starim sramotama uvijek je poučno, a ova lirika sjeća nas kao stara glavobolja na grozničava bdjenja, kada je jedini spas od stvarnosti izgledao ostvariv pomoću stiha. Spasavati svoje vlastito dostojanstvo stihovima: to je bila lirska parola ovoga subjekta, koji je osjećao potrebu da se opere od našeg posve nelirskog blata. Lafontenovski, ezopovski iluzionizam o ptici, koja je izletjela iz krletke barem između jedne i druge rime, a poslije te svečane samoobmane: beskrajne vigilije, grižnje savjesti, nemoć i pasivna tlapnja u prilikama, koje su još uvijek značile trajanje mračne i bolesne khuenovštine. Kao što je franciskojosefinizam u centralnoevropskom omjeru simbolizovao pobjedu osamnaestoga vijeka nad devetnaestim, tako je i Khuenovo banovanje kod nas bilo političkim simptomom našeg stogodišnjeg zakašnjenja, a svih sedam banova poslije Khuena još uvijek je bila khuenovština. Khuenovsko stanje pod »starim krovovima«, u glavama, u pogledima, u uvjerenjima, u jeziku, u naobrazbi, u štampi, u krugovima doktorskih naslova i bijednih građanskih ugleda naše inteligencije, sveopće provincijalno, stogodišnje zaka-

šnjenje, s kojim se kod nas razračunao (osim mene) još do dana današnjega — lirski — nije nitko. Pojaviti se u čistom khuenovskom *»dixhutièmeu«* s anarhoindividualističkim sklonostima iz dvadeset i drugog stoljeća, u krvavoj carskoj i kraljevskoj ratnoj opereti među krotiteljima zvjeradi sa šopenhauerovskom estetikom, pod vješalima s lirikom, u kasarni sa solipsizmom, pojaviti se među takvim protuslovljima kao protuslovlje samoga sebe, što je sve to moglo da znači drugo nego nihilizam? Za razliku od raznih naših (još uvijek khuenovskih) nihilizama nihilizam ove lirike ima jednu stranu, koja nije antipatična, te se može oprostiti: u njemu nema agramerskog cinizma. Taj je nihilizam iskren i u toj svojoj dječačkoj iskrenosti često plačljiv do one granice, gdje postaje pomalo jalovojednoličnim. No koliko god ta jalovost bila i dosadna, iz nje govori nedvoumno jaka depresija, i ako u toj lirici ima nečeg socijalnog, to je ona socijalna samo po toj mračnoj potištenosti, kojom je nošena kao svojom najosnovnijom inspiracijom. Izvori su toga očaja mutni i patetika, koja navire između pojedinih strofa, mjestimično toliko je sentimentalna te postaje čovjekoljubivom u onom ironičnom smislu, po kome se čovjekoljublje danas, u nešto iskusnijoj fazi materijalističke dijalektike, smatra jednom od mnogobrojnih malograđanskih predrasuda. Iz današnje, nešto ljevije pomaknute perspektive, ta je, dakle, lirika čovjekoljubivo smiješna i bliža rodoljubnom naricanju nego mržnji prema stvarnosti, koja je u ono vrijeme urlala u svojoj razularenoj nezgrapnosti, strašna kao razbješnjeli nosorog, protiv koga je sigurno nanišanjena dvocijevka neusporedivo bolja obrana od nihilističke lirske strofe. Ta je lirika, po svemu, bliža naricanju nad razvalinama nego bilo kojoj socijalnoj doktrini i ona, u stvari, i nije drugo nego pasivan plač nad prilikama, iznad svake sumnje očajnim i nedostojnim. Danas, petnaest godina poslije toga plakanja, može se govoriti o stilskoj nedotjeranosti i o raznolikim formalnim nedostacima tog lirskog procesa, ali da te suze nisu bile slane, to se ne bi moglo predbaciti tim tužaljkama.

Sve je u toj lirici pogrebno, jer je sve oko nje i pod njom, kada je nastajala, bilo isto tako pogrebno. Rađajući se kao



odraz stanja i prilika, ona nije mogla da bude odvojena od neprekidnog razmišljanja nad otvorenim grobovima, i tako ni sama nije drugo nego vječno pokapanje, sprovod i smrt. Zaroniti u motive umiranja i smrti s tijelom još nedogorjelim, dimiti se kao voštanica u umirućoj ruci, osjećati sebe u atmosferi neprekidnog umorstva i klanja, a sve životne mogućnosti na nepristupačne razmake i daljine, značilo je početi rješavati u sebi osnovno pitanje svog vlastitog ljudskog dostojanstva i značilo je pobuniti se. I doista: po zakonu gladne i neiživljene mladosti, ta je lirika u pobuni protiv svega oko sebe pa i protiv svog vlastitog lirskog smisla, u prilikama, gdje marškompanije blagoslovljene rimskim blagoslovom kreću u klanje s likom Spasiteljevim na hrvatskim trobojnicama i gdje su svi razlozi umjetničkog i književnog stvaranja izgledali apsurdni i preopterećeni moralnim protuslovljima do bezizlaznosti. Rasplinjujući se u nervoznim trepetljivostima zbunjenog utapljanja u sebi samoj, proždirući samu sebe i sve oko sebe dosljednošću samoubilačkom, iz te lirike progovara grčevita potreba da se čitavo jedno vrijeme razbije kao stara klepsidra i da se sve stvari i pojmovi razmotaju kao klupko besmisla i da se sve vrijednosti razderu kao smrdljive i blatne krpe. Pod enervantnom težinom krvave vreve onog davnog ništavnog zbivanja, tu tiho, kontemplativno, lirsko, sintetično »ja« nestaje u kakofoniji glasnih protuslovlja. Predajući se i popuštajući rastvornoj i uznemirenoj raznolikosti sve mračnijih događaja, subjekt u toj poeziji gubi ravnotežu svijesti i vjeru u smjer zbivanja, i u toj lirici nema ničeg, što ne bi bilo nerazmjerno, razdrto, neuravnoteženo i protuslovno.

Da li su ti stihovi lijepi u smislu izvjesnih uobičajenih pjesničkih pravila, zvuče li punim i čistim glasom (dosadne) lirske kolorature, ima li u njima zamaha do one mutne i ponajčešće frazerske apstrakcije, koja se u ustima književnih papiga i magaraca zove »sublimnom i čistom poezijom«, to je subjektu, koji je pisao, čini se po svemu, izgledalo potpuno sporedno. Sve je oko tih stihova i u njima u neredu. Iz ove sirove mase javlja se relativno prilično naglašen nehaj spram svake poetske šematike, jer samoubilački, kao što su

navirali, ti stihovi više su jecaj utopljeničke utrobe nego bilo kakva briga za književne, lirske ili slagarske forme. No unatoč tome, u njima ima mnogo konvencionalnog, i to protupravilno naricanje ipak je sputano izvjesnim respektom spram akademske lirske stege, iz čega se javlja najosnovniji formalni nedostatak te lirike: da je bastard između slobodnog stiha i vezanog govora, suviše obzirna još uvijek, da se pretvori u neartikulisano urlanje i revolt protiv svakog lirskog (formalnog) običaja, a ipak u sebi toliko otporna, te ne dopušta da je svlada lirska šematika i da tako pregazi njenu najosnovniju inspiraciju, koja se javlja kao slika vremena i prilika, bez obzira na književnopomodne trikove i običaje oko nje i prije nje. Poluoblik sa svim žalosnim oznakama književne pojave u prelaznom stanju, koje je, preopterećeno balastom i ukletim udesom male književne sredine, počelo da živi istodobno s književnim zapadom tek u vrijeme Secesije, najbjednijeg i najžalosnijeg evropskog književnog skandala.

Prelistavajući te stihove (unatoč svemu meni se, ipak, tako čini te mislim, da su to stihovi), tako mi je, kao da stojim nad grobom nekog dobrog znanca, koji mi je bio vrlo bliz i kome sam poznavao najintimnije tajne, a ne mogu da mu se sjetim pravog unutarnjeg lika ni njegove fiziognomije, te se po svemu čini, kao da je nestao, a istodobno, kao da i nije, jer mu prekapam po pismima, za koja ne znam što da kažem, no jedno je sigurno, da mu na ta njegova očajnà pisma nitko nikada ništa nije odgovorio. Doista! Ti stihovi i nisu drugo nego stara pisma, napisana i poslana s određenom namjerom da se bližnjima objasni značenje (tadanjeg) našeg zajedničkog brodoloma, no kao što se kod takvih potonuća vrlo često zbiva, na ta privatna pisma nije nikada stigao nikakav odgovor. Ni s lijeva ni s desna.

Subjekt, koji se tu tužaka svojim bližnjima na ličnu i sveopću bezizlaznu situaciju, nije dvopapkarski plah i ne spada među preživače jednog ustaljenog pogleda na svijet, koji se vuče kao trakavica biblijskih citata, plazeći iz ustiju umirućih čudotvoraca po sredovječnim slikama kao svjetlucava vrpca. Ne vjerovati u predaje najraznoličnijih rodoljublja po vojarnama (i po novinama), prisluškivati brušenju



golih i oštrih noževa, stolnjake kršćanskih žrtvenika gledati poprskane ljudskom krvlju, sumnjati u parole Hrvatsko-srpske koalicije kao Škrlčeve vladine većine za vrijeme ratnog zasjedanja Hrvatskog sabora, klimati glavom nad višim smislom socijaldemokratskog prepričavanja blijedih i apstraktnih katekizama, sve to značilo je zastranjivati u osamljenost, a da ni mnogo intenzivniji očaj osamljenih i izgubljenih pojedinaca nije bio baš potpuno neopravdan, to bi se moglo dokazati, nažalost, dokazima, koji prelaze književne okvire ove ispovijesti. Živjeti pod crno-žutim i crveno-bijelo-zelenim tkaninama, pjevati na motive spolnih bolesti po austrijskim soldačkim špitalima, gledati naša bijedna uredništva u službi klaonice, pjevati o bitkama kao o zbivanju neandertalskom, osjećati umorstvo u najsvakodnevnijim kontrastima stvarnosti, značilo je logično gubiti pod nogama podlogu i početi osjećati na sebi sve pojave manije progona, pretvarati se manijakalno u gonjenu zvijer, oko koje urliče hajka bjesomučnika i glupana. Osjećajući se u svojim ranjavim prenadraženostima sve više i više osamljenim i ostavljenim, značilo je, posve prirodno, precjenjivati smisao takvih ličnih lirskih pustolovina i sve se više gubiti u prostorima romantične samoobmane: da je sudbonosnost našeg subjektivnog doživljavanja prvotna i da može da naraste do vrhunaravno preuveličanih razmjera. Istina je, da se jedna od sintetičnih slika o životu zove naš subjekt, ali je istina isto tako i to, da je život zbivanje, koje se već prije nas bezbrojno mnogo puta dogodilo i koje traje kroz nas i preko nas nošeno svojom neodoljivom prodornošću, mnogo stvarnijom i mnogo silnijom, nego što je sitan krug uokviren ticalima ličnog, pojedinačnog, šopenhauerovskog (platonskog) iskustva. To su oblasti mnogobrojnih protuslovlja, iz kojih se rađaju trajna kolebanja, zabune i glavinjanja te lirike, koja se, razdražena i osamljena, pobunila protiv sviju vrijednosti i protiv posljednjih zemaljskih i zagrobnih autoriteta, nošena motivima sumnje i dosljednog otklona, a koja je ostala razvikana kao razorna od onih, po čijoj kratkovidnoj logici smiješne i barbarske vrijednosti mnogobrojnih predrasuda znače pozi-

tivne pretpostavke. U malograđanskoj poremećenosti pojmova ta subjektivnoidealistička sklonost prema precjenjivanju vlastite patnje, taj bizarni kult vlastite martiromanije, koja jauče nad vlastitom intelektualnom glavoboljom larmoyantno, upravo ženkasto, to nevino dječje plakanje žigosano je kod nas kao programatsko buntovništvo, a naivna ljubav za dvonožnog blijedog kravoždera i rodoljuba, taj četrdesetosmaški blagi humanizam, koji se u toj lirici javlja kao romantični *»in tyrannos«* motiv, to je kod nas osuđeno kao krvoločno buncanje, sablazan i svetogrđe.



# O TENDENCIJI U UMJETNOSTI

DA JE umjetničko stvaranje samo jedan (često neznatan) dio društvenog zbivanja, da je umjetnost uslovljena sredstvima produkcije, da je umjetnost samo posljedica mnogobrojnih, raznolikih, međusobno prožetih i uzajamno povezanih razloga, sve je to poznato i o tome nitko ne sumnja. Ne sumnja se, prema tome, ni u to, da ljudska volja kod umjetničkog stvaranja može igrati prilično veliku ulogu, pa kako su određene namjere (to jest tendencije) u izvjesnom smislu zavisne od sposobnosti ljudskoga htijenja, pitanje je, dokle se i do kog stepena može u okviru umjetničkog stvaranja — htjeti?

Postoje čitave grupe suvremenih, materijalističkih esteta, koje u okviru materijalističke analize građanskofeudalnih elemenata odriču bilo kakvu samostalnost umjetničkom stvaranju. Pjesništvo, slikarstvo, pisanje romana ili kazališnih igara istovetno je s kakvim bilo obrtničkim stvaranjem korisnih predmeta, te se, prema tome, umjetničkom pozivu (logično) odriče stvaralački značaj, pretvarajući tako značenje umjetničke ljepote u proizvođačku svrsishodnost.

Crtanje plakata, montaža filmova, oprema i povezivanje knjiga, umjetni obrt i kazališne dekoracije, sve te tehnike treba da služe određenoj propagandi i agitaciji, pa kao što književnost nije ništa drugo do jezična suradnja u pokretu gomila (dopisivanje, buđenje svijesti, kroničarstvo), tako ni likovna umjetnost nema druge svrhe, nego da svojom takozvanom »Ljepotom« uokviruje propagandu i agitaciju. Crkva katolička, Marinetti, fašizam Mussolinijev isto tako kao i gospodin doktor Goebbels u tome su sto posto suglasni. Za Marinettija poezija treba da postane sluškinjom političkom

kao što je (vjekovima) bila sluškinjom gospodnjom, i koja je razlika između pjesama Lady Wansittart Bowater, koja pjeva tendenciozne izborne sonete za engleske konzervativce, ili Marinettijevih kretinizama, koji veličaju ratničku metalizaciju ljudskoga umjetničkostvaralačkoga htijenja? Kada suvremeni ruski genre-slikar V. Kačev slika motiv »Zarobljenje kolčakovskog oficira«, ta se slika ni po čemu ne razlikuje od poznate kompozicije ruskog genre-slikara Surikova »Boljarka Morozova«, premda je Surikov idejni i slikarski reakcionar, a Kačev »hoće« da slika tendenciozno.

Protiv takvog jeftinog i svakodnevnog simplicizma u tumačenju umjetničkog stvaranja pobunio se, u prvome redu, Gorki, koga su između sedamnaeste i dvadeset i druge lijevi estetski pravovjernici proglasili estetskim odmetnikom, prebjegom i religioznom šeprtljom.

Za Gorkoga je umjetničko stvaranje mitos. Pjesnički stvarati znači, u sveukupnosti stvarnih podataka otkriti osnovni smisao, otjeloviti ga slikovito, upotpunjavati ga dubokim smislom mitske romantike, koje neprocjenjiva korist leži upravo u tome, što mnogo pridonosi buđenju revolucionarnoga odnosa spram stvarnosti, to jest onog odnosa, koji svijet praktički mijenja.

Buharin se čak pobunio i protiv Zolina naturalizma! »Ne treba više prikazivati Zoline stvarnosti: „*telle qu' elle est*"[1], ne treba više stvarati po Zolinoj paroli da „imaginacija nema više svrhe", nego treba sanjati, sanjariti, maštati!«

Babelj: »Riječi treba da budu dobre riječi! Banalne, oficijelne riječi sigurno nas upropaštavaju. Banalnost nije samo loša i zla odlika značaja, banalnost je zločin! Još gore: banalnost je kontrarevolucija.«

A Jurij Olješa, velika nada suvremene ruske knjige, zaletio se u čist l'-art-pour-l'-artizam: »Svaki umjetnik može da napiše samo ono, što je mogao napisati!«[2]

Mnogo ruskih suvremenih slikara slikalo je tendenciozno slikarski motiv »besprizorne« djece, a Murillovi dječaci

[1] Takvu, kakva ona jeste.

[2] Sva trojica platila su ovu svoju estetiku glavom. Kod ove pustolovne vožnje kroz estetske predjele valjalo bi pribiti tablu: *ne pas se pencher en dehors.*



bili su daleko od svake tendencije u suvremenom ruskom smislu, pa ipak ta remek-djela, naslikana trista godina ranije, bez programa, programatskije i tendencioznije od najtendencioznijeg suvremenog slikarskog eksperimenta, još i danas stoje kao nenadmašeni dokumenti vremena.

Umjetnički stvarati ne znači samo htjeti, nego i umjeti. Jer slikar, na primjer, koji hoće da slika danas politički tendenciozno, treba prije svega da je kompozitor, i to ne kompozitor jedne jabuke ili jedne krepane ribe ili jedne salvete složene na rubu stola u tri nabora, nego kompozitor gomila, bitaka, konja, konjaništva, juriša, poplava, elemenata, jer se slikovitost suvremenog političkog života izražava masovnim zbivanjem štrajkova, bitaka, opsada i ratova. Jer onaj pjesnik, koji je (po unutarnjim sklonostima svoje prirode) ograničio svoj svijet na tri nijanse tihog života na tanjiru, gdje leži jedna šljiva obasjana suncem i još jedna šljiva isto tako obasjana suncem, taj i takav pjesnik može da ushtjedne stvarati tendenciozno ili socijalno po receptu koliko god hoće, no on ne će moći da se izrazi, ne zato, što ne će, nego zato, što ne može! Bitke, konji i junaci, virgilovski zveket oružja, daleki vidici, strojevi i zastave, gomile u beskrajnim množinama zanosa i pokreti masa, svi ti motivi traže danas umjetnike, ali ne takve, koji ne znaju, kako bi se trebali izraziti uza svu najbolju volju, nego takve, koji su se s tom umjetničkom tematikom suvremene stvarnosti toliko saživjeli, da im problem forme ne će biti nikakvim otvorenim pitanjem. A kao što nijedna visoka umjetnost nije zamišljiva bez visoke materijalne kulture, tako ni visoka proleterska umjetnost ne može da postoji bez visoke proleterske materijalne kulture, koja će upravo zbog svoga visokog materijalnokulturnog niveaua izgubiti svoj isključivo proleterski značaj. Društvo, koje danas nastaje i koje dolazi, rodit će, na crti svog uspona spram visoke materijalne (pa prema tome i estetske i etičke) kulture, nesumnjivo i visoko kvalificirane umjetnike. Hoće li današnje razvojne društvene (pa prema tome i estetske) tendencije za te umjetnike imati još uvijek istu privlačnu snagu, kakvu imaju za nas, to je pitanje, koje prelazi okvir ove teme.

# INDEKS

INDEKS

B

L



LJ

M







N

# BIBLIOGRAFSKI PODACI

1. *Predgovor »Podravskim motivima« Krste Hegedušića*
Krsto Hegedušić: Podravski motivi, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.
2. *Marginalija uz slike Petra Dobrovića*
»Savremenik«, god. XVI., Zagreb, 1921.
»Eseji I.«, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1932.
»Eseji« I.« (drugo izdanje), Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.
3. *Rainer Marija Rilke*
»Hrvatska revija«, god. III., br. 11 i 12, Zagreb, 1930.
»Eseji I.«, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1932.
»Eseji I.« (drugo izdanje), Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.
4. *O Marcelu Proustu*
»Obzor«, god. LXVII., br. 76—77, 82, 83, Zagreb, 1926.
»Književna republika«, god. IV., br. 2, Zagreb, 1927.
»Eseji I.«, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1932.
»Eseji I.« (drugo izdanje), Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.
5. *Madžarski lirik Ady Endre*
»Hrvatska revija«, god. III., br. 1, Zagreb, 1930.
»Eseji I.«, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1932.
»Eseji I.« (drugo izdanje), Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.
6. *O nemirima današnje njemačke lirike*
»Hrvatska revija«, god. IV, br. 11, Zagreb, 1931.
»Eseji I.«, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1932.
»Eseji I.« (drugo izdanje), Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.
7. *Književnost danas*
»Republika«, god. I., br. 1—2, Zagreb, 1945.

8. *O našem dramskom répertoireu*
»Djelo«, god. I., br. 1, Zagreb, 1948.
»Scena«, br. 1, Zagreb, 1950.
»O Marinu Držiću«, Prosveta, Ogledi iz književnosti br. 7, Beograd, 1949. (ulomak)

9. *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu*
»Jutarnji list«, god. XV., br. 5229, Zagreb, 1926.
»Književna republika«, god. IV., br. 2, Zagreb, 1927.
»Eseji I.«, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1932.
»Eseji I.« (drugo izdanje), Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.

10. *George Bernard Shaw*
»Jutarnji list«, god. XV., br. 5243, Zagreb, 1926.
»Eseji I.«, Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1932.
»Eseji I.« (drugo izdanje), Minerva, nakladna knjižara d. d., Zagreb, 1933.

11. *Evropa danas*
»Savremena stvarnost«, god. I., br. 5, Zagreb, 1933.
»Evropa danas«, Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb, 1935.

12. *Knjiga o caru Vilimu*
»Hrvatska revija«, god. II., br. 1, Zagreb, 1929.
»Eppur si muove«, Biblioteka nezavisnih pisaca, Zagreb, 1938.

13. *Stefan George*
»Danas«, knjiga I., br. 2, Beograd, 1934.
»Evropa danas«, Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb, 1935.

14. *Hermann Bahr*
»Danas«, knjiga I., br. 3, Beograd, 1934.
»Evropa danas«, Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb, 1935.

15. *U spomen Adolfa Loosa*
»Danas«, knjiga I., br. 1, Beograd, 1934.
»Evropa danas«, Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb, 1935.

16. *Karl Kraus o ratnim stvarima*
»Hrvatska revija«, god. II., br. 11, Zagreb, 1929.
»Eppur si muove«, Biblioteka nezavisnih pisaca, Zagreb, 1938.

17. *Uspomeni Karla Krausa*
»Eppur si muove«, Biblioteka nezavisnih pisaca, Zagreb, 1938.
»Pečat«, god. I., knjiga II., br. 10—12, Zagreb, 1939. (u članku »Rasulo pameti«)



18. *Smrt Jakoba Wassemanna*
»Danas«, knjiga I., br. 3, Beograd, 1934.
»Evropa danas«, Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb, 1935.

19. *Hofmannsthal*
»Književnik«, god. II., br. 9, Zagreb, 1929.

20. *Moja ratna lirika*
»Suvremena stvarnost«, god. I., br. 2, Zagreb, 1933.
»Evropa danas«, Biblioteka aktuelnih knjiga, Zagreb, 1935.

21. *Tendencija u umjetničkom stvaranju*
»Radničko-seljački kalendar«, Zagreb, 1937.
»Eppur si muove«, Biblioteka nezavisnih pisaca, Zagreb, 1938.

## SADRŽAJ

Izdavač *Matica Hrvatska*
Zagreb, Matičina ul. 2.
Za izdavača *Vjekoslav Kaleb*
Nacrt za korice *Ljubo Babić*
Indeks i korektura
*Dr. Anđelko Malinar*
Tiskanje dovršeno u lipnju 1953.



MATICA HRVATSKA